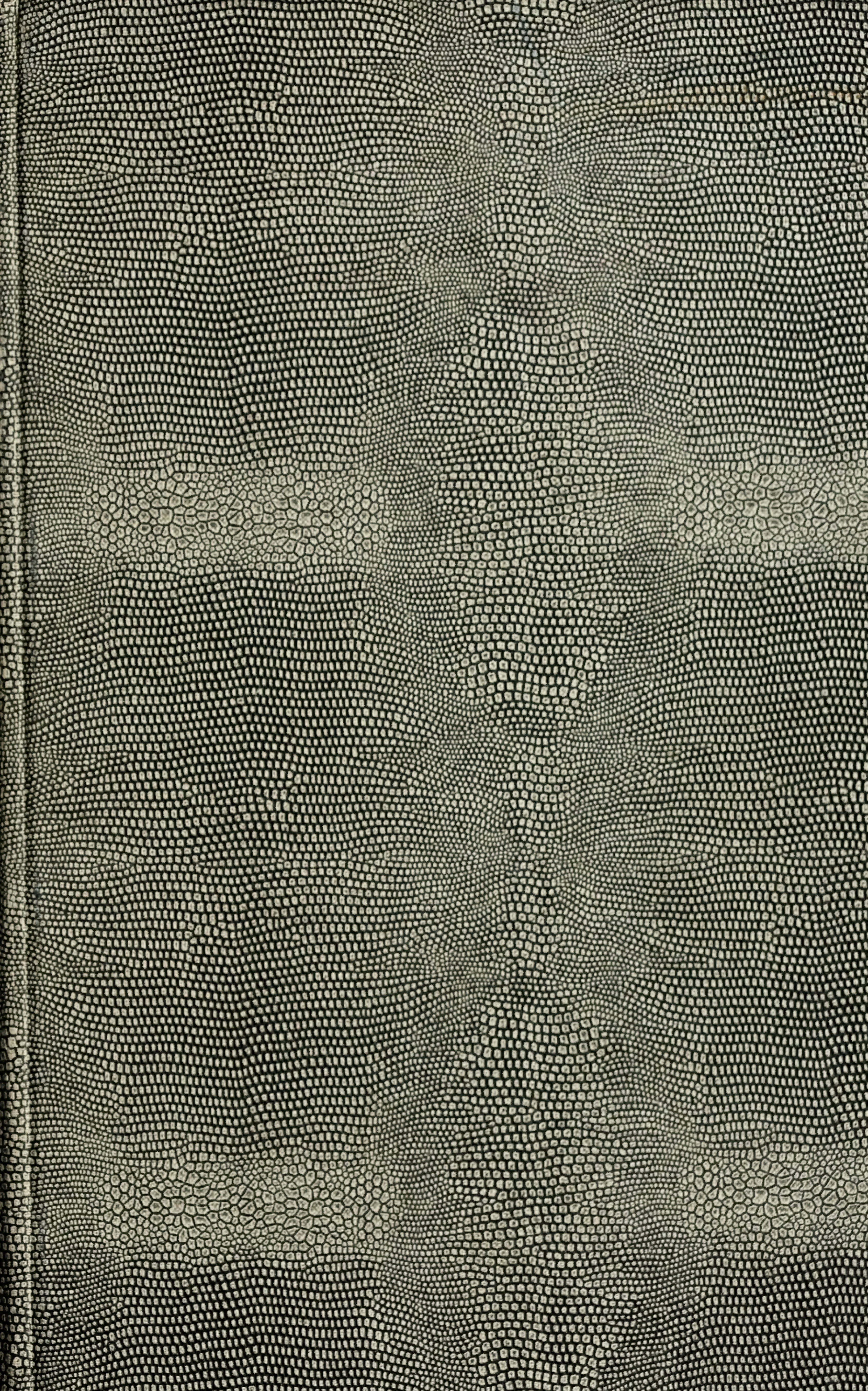








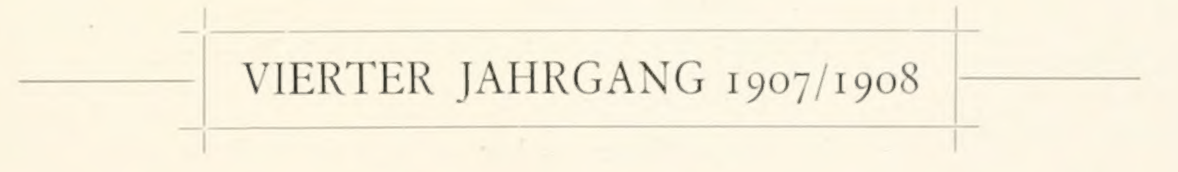
DIE CHRISTLICHE KUNST

VIERTER JAHRGANG 1907/1908

KLISCHEE UND DRUCK: F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN



IN VERBINDUNG MIT DER

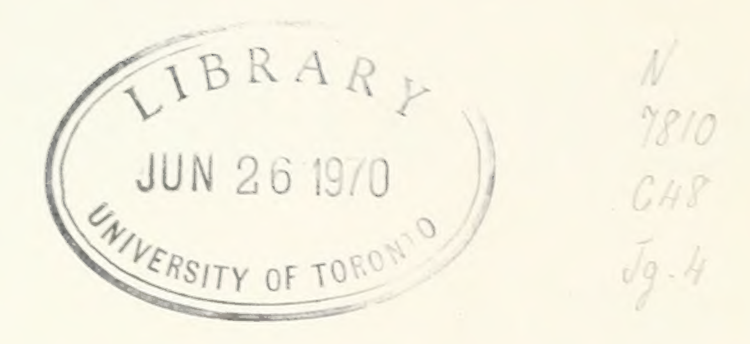
DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN





INHALT

A. LITERARISCHER TEIL

B. REPRODUKTIONEN

INHALT DES VIERTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. KUNSTAUSSTELLUNGS-BERICHTE

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN etc.

V. PERSONALNOTIZEN

VI. BESPROCHENE BÜCHER

VII. ZEITSCHRIFTENSCHAU

VIII. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Taufstein-Entwürfe:



MARIA LAACH SÜDÖSTLICHE ANSICHT

ÜBER DEN URBAU DER BENEDIKTINER-ABTEIKIRCHE SANKT MARIA UND NIKOLAUS ZU LAACH

Von Architekt FRANZ JAKOB SCHMITT, München, vormals Dombaumeister zu Sankt Stephan in Metz

Nach der allgemeinen Annahme ist die Benediktiner-Abteikirche[1] am Laacher See im ehemaligen Erzbistum Trier, jetzt Köln, von vornherein auf eine Überdeckung sämtlicher inneren Teile mit Kreuzgewölben angelegt worden,[2] und dagegen soll nun hier bewiesen werden, daß der im Jahre 1093 gegründete und 1156 konsekrierte Bau im Langhause eine dreischiffige Säulenbasilika mit horizontalen Holzbalkendecken gewesen, welche erst in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts zu einer dreischiffigen Pfeilerbasilika mit Steingewölben umgeschaffen worden ist. Wenn 1093 der Grundstein gelegt wurde, so setzt diese feierliche Handlung unbedingt einen bereits vorhandenen Kirchen-Bauplan voraus, denn aus Urkunden[3] erhellt, daß bei dem 1095 erfolgten Ableben des Stifters Heinrich II., Pfalzgrafen bei Rhein, die Grundmauern des Ostchores Sankt Maria nebst den zwei quadratischen Türmen sich schon auf eine gewisse Höhe über das umliegende Terrain erhoben haben. Die quadratische Chorvorlage mit ihrem grätigen Kreuzgewölbe, die halbrunde Apsis mit dem Steingewölbe in Viertelkugelform, das drei Grundquadrate einnehmende Querhaus mit seinen beiden nach Osten hinausgebauten Koncholeen bildet einen völlig einheitlichen Baukörper und diese Teile waren sicher plan-

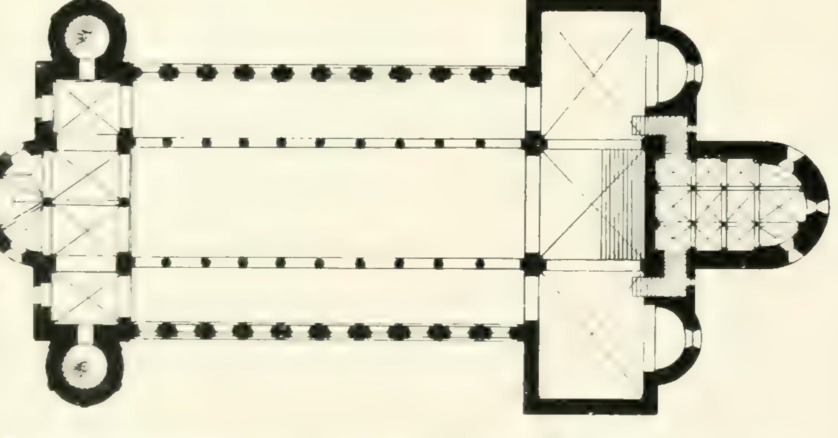
[1]) Treffliche architektonische Abbildungen bei Baurat Dr. Fr. Xav. Geier und Oberbaurat Richard Görz: »Denkmale romanischer Baukunst am Rhein«, Frankfurt a. M. 1846, sowie den Grundriß nebst äußerer Ansicht bei Sulpiz Boisserée »Denkmale der Baukunst am Niederrhein«, zweite Auflage, München 1843.

[2]) Franz Kugler, »Geschichte der Baukunst«, Stuttgart 1859, zweiter Band, Seite 318.

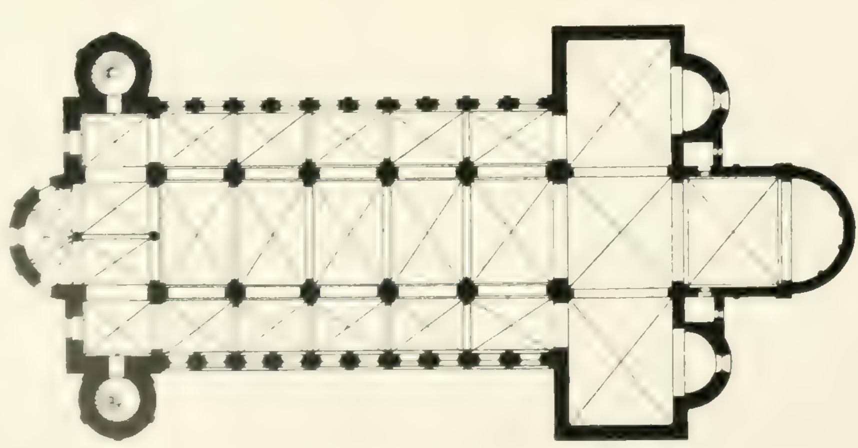
[3]) Wegeler, »Das Kloster Laach«, Geschichte und Urkunden-Buch.

mäßig auf Steindecken berechnet, was schon aus der 1¹/4 m betragenden Mauerstärke der Umfassungen des Querhauses hervorgeht. Dagegen fällt sofort die nur 94 cm betragende Stärke von den Umfassungsmauern der beiden Abseiten des Langhauses auf; dies ist kein Werk, um einem Seitenschub äußernden Kreuzgewölbe von 47 cm Kappenstärke zu begegnen. Spricht schon dieser geringe Mauerkörper gegen eine planmäßig vorgesehene Wölbung der zwei Seitenschiffe, so nicht minder die formale äußere und innere Gliederung durch zierliche Lisenen und Rundbogenfries, sowie innere, nur 12 cm vortretende Mauerarkaden mit Pfeilerchen von durchgehends ganz gleicher Breite. Da aber den fünf Jochen des Mittelschiffes in jeder Abseite zehn Arkaden mit fünf Kreuzgewölben entsprechen, so ergibt sich hieraus die nachträgliche Abänderung des Bausystems. Kein denkender Konstrukteur wird das heute in Sankt Maria-Laach Vorhandene so erstellen, wird vielmehr das für den Gewölbebau Erforderliche dem projektierten Ganzen zugrunde legen, und wenn die acht Freipfeiler zur Aufnahme der Haustein-Gurtbögen je eine Halbsäule nach der Querachse besitzen, so mußten die nämlichen Halbsäulen auch an den zwei Umfassungsmauern der beiden Abseiten angebracht werden.

Lehrreich ist ein Blick in die dreischiffige Säulenkrypta des Sankt Marien-Ostchores, wo sich eine Musterleistung des romanischen Baustils findet; es entsprechen den sechs Freisäulen an den Umfassungen Halbsäulen nebst Mauerpfeilern und letztere haben Sockel und Kämpfergesimse, auf deren oberer Fläche stehen Halbkreis-Gurtbögen nach beiden Achsen und dazwischen bilden grätige Kreuzgewölbe die Steindecke. Der Meister dieser Laacher Ostkrypta stand vollkommen auf der Höhe der Zeit; er kannte die großartige Säulenkrypta des Speyerer Kaiserdomes Sankt Maria-Himmelfahrt und die Benediktiner-Krypta der Abteikirche Heiligkreuz und Sankt Johannes der Evangelist in Limburg an der Haardt, denn sein erst Ende des 11. Jahrhunderts zur Ausführung gekommenes Werk zeigt Vervollkommnung und Weiterbildung. Wer aber mit so sicherer Hand in der gewölbten Säulenkrypta arbeitete, der wird mit der gleichen Fähigkeit auch ein Langhaus mit gewölbten Seitenschiffen[1]) errichten, sofern die Absicht dazu vorgelegen hätte. Die logische Konsequenz mangelt in Laach und eben das Fehlen spricht für meine Behauptung, daß die beiden Abseiten vom Fundamente bis einschließlich Dachkranze, dem ungewölbten Kirchenbaue, welcher im Jahre 1156 geweiht worden ist, angehören. Hätte dieser gewölbte Seitenschiffe gehabt, dann würde zu Laach das Bausystem der Kölner Pfeilerbasilika Sankt Maria im Kapitol ebenso erscheinen, wie es sich bei den drei mittelrheinischen Domen von Speyer, Worms und Mainz im 11. Jahrhundert schon zeigt: starke Umfassungsmauern mit vortretenden Pfeilern nebst Halbsäulen. Die beiden Abseiten von Sankt Maria und Nikolaus in Laach mit je zehn Rundbogenfenstern, ihren schmalen Lisenen und dem Rundbogenfriese stimmen vortrefflich zum Ostchore und Querhause, sowie den dort angebrachten Bogenfriesen, dies alles hat denselben Charakter einheitlicher Komposition und Ausführung. Im stärksten Kontraste hierzu befindet sich



Grundriß der Säulenbasilika St. Maria und Nikolaus in Maria Laach. Wiederherstellungsentwurf von Architekt Franz Jakob Schmitt in München



Grundriß der im Anfang des 13. Jahrhundert vollendeten gewölbten Pfeilerbasilika mit zwei Chören der Benediktiner-Abtei Maria Laach

Text oben

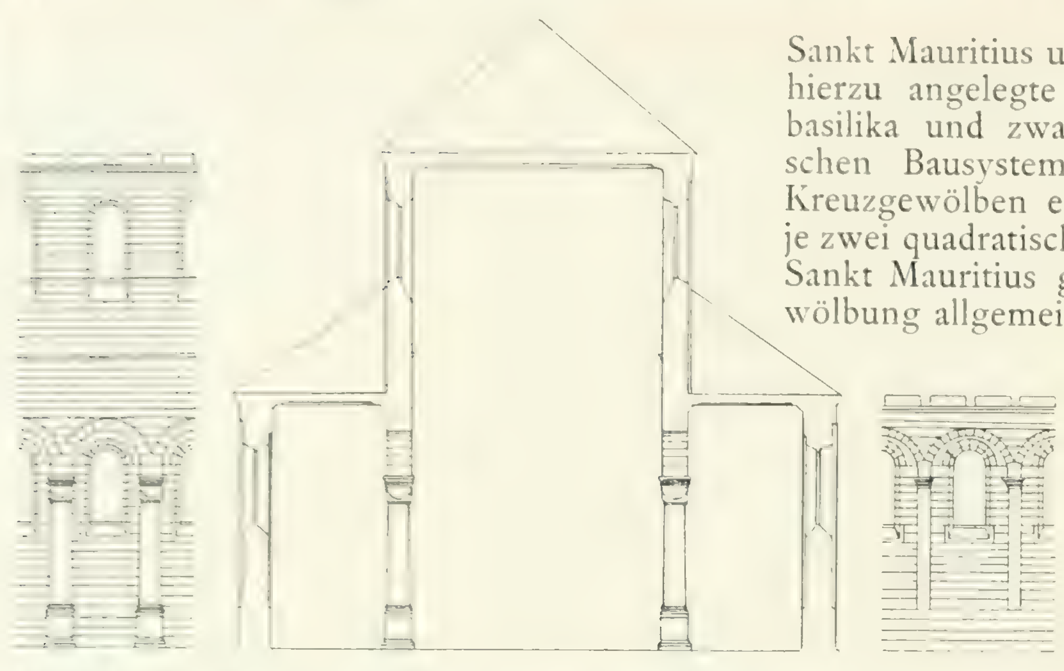
[1]) Die Benediktiner-Abteikirche Sankt Trinitas, Maria, Petrus, Paulus und Willibrordus zu Echternach (Erzdiözese Trier), geweiht 1031, sowie die Benediktinerinnen-Abteikirche Skt. Maria im Kapitol zu Köln, geweiht 1049, sind in den Abseiten mit ursprünglichen Kreuzgewölben überdeckt.



DIE ABTEIKIRCHE IN MARIA LAACH, NORDWESTLICHE ANSICHT

aber die Außenarchitektur des Mittelschiffes; die großen Mauerbögen bringen einen Größenmaßstab in die Substanz, welcher den besprochenen älteren Bauteilen in ästhetischer Hinsicht nur schädlich ist. Der spätere Meister hat dies wohl gefühlt und da der Ostbau nicht mehr abgeändert werden konnte, so wandte er seinen neu geschaffenen Maßstab mit den übergroßen Rundbogenfriesen auch am westlichen Querschiffe, der Sankt Nikolaus-Westapsis, sowie den Oberteilen der beiden runden Treppentürme an. In diesem dem heiligen Bischof Nikolaus von Myra geweihten Westchore interessieren vornehmlich zwei Freisäulen, welche der oberen gewölbten Empore als Stütze dienen, wobei sofort in die Augen fällt, daß deren Kämpfer genau mit dem der beiden Abseiten, also aller Mauerpfeiler und unteren Halbsäulen der acht Mittelschiff-Freipfeiler übereinstimmt. Für unser Baudenkmal ist diese Höhenlinie überaus wichtig, fixiert sie doch auch die obere Kapitälplatte der ursprünglichen Freisäulen des Mittelschiffes und diese entsprachen sicher den beiderseitigen neun Mauerpfeilern der Umfassungen. Die ursprünglichen Gurtbögen von 86 cm Breite sind heute noch an den Vierungspfeilern wohl erhalten, sie waren von zweimal neun, also 18 freistehenden Säulen zu stützen; die Höhe vom Plattenfußboden bis Kämpferoberkante betrug 6 m 40 cm, wie bei der Freisäule unter der Orgelempore.

Eine auch anderwärts unzutreffende Eigentümlichkeit besteht bei Sankt Maria und Nikolaus zu Laach darin, daß die Achsenweiten der Joche von den Mauerarkaden zunehmen; im Westen mit 2 m 96 cm anfangen, dann ostwärts 3 m 5 cm; hierauf 3 m 10 cm und endlich 3 m 30 cm betragen; ich erkenne hierin das Bestreben, die Perspektive für den im Westen stehenden Beschauer zu verstärken und den Bau für größer, als sein wirkliches Maß ist, erscheinen zu lassen. Das nämliche Bestreben zeigt in sehr verstärktem Grade die Benediktinerabtei-Kirche zu Peterlingen (Payerne) der Schweizer Diözese Lausanne. Des Langhauses Hochmauern dürften über den Scheiteln der Arkaden ehedem je ein Fenster besessen haben und gleich den beiden Abseiten im Äußeren durch Lisenen und Rund-



Langenschnitt und Querschnitt des Langhauses — Langenschnitt der Abseiten der ursprünglich flach gedeckten Säulenbasilika in Maria Laach

Sankt Mauritius um 1144 die erste planmäßig hierzu angelegte sowie ausgeführte Pfeilerbasilika und zwar im gebundenen romanischen Bausysteme; quadratischen grätigen Kreuzgewölben entsprechen in den Abseiten je zwei quadratische Kreuzgewölbe. Nachdem Sankt Mauritius geglückt, so fand die Steinwölbung allgemeinste Verbreitung, da bei den vielen verheerenden Bränden die feuergefährlichen horizontalen Holzbalkendecken stets zerstört wurden; das sichere Datum des Jahres 1144 der Metropole Köln bleibt aber für die Wölbetechnik am Rheine von epochemachender Bedeutung. Diese hat es denn auch für Sankt Maria und Nikolas am Laachersee, welches 1156 als flachgedeckte Säulenbasilika konsekriert worden war; die in den oberen Westteilen wohl noch unfertige Substanz entschloß man sich nunmehr auch im Mittelschiffe und beiden Abseiten mit feuersicheren Kreuzgewölben zu überdecken. Da die vorhandenen Umfassungsmauern der Seitenschiffe sollten beibehalten werden, so ergaben sich für das Mittelschiff oblonge Gewölbefelder; bereits um 1039 hatte solche kleinen Maßes die offene Westvorhalle der Benediktiner-Klosterkirche Heiligkreuz und Sankt Johannes des Evangelisten zu Limburg an der Haardt im Bistume Speyer erhalten. Alle acht Freipfeiler Laachs sind mit ihren sechzehn Halbsäulen aus Werksteinquadern von Niedermendiger schlackenartigem Basalte gearbeitet und zwischen glatt abgestuften Quergurten wurden die aus Tuffsteinen des Brohltales hergestellten grätigen Kreuzgewölbe eingespannt. Da diese 55 cm Kappenstärke haben, so ist es leicht erklärlich, wenn sie einen derart großen Seitenschub auf die Widerlagsmauern ausübten, daß diese bedeutend aus der Lotrechten wichen und die Gewölbelinien eine sehr unschöne gedrückte Form annahmen; durch schmiedeeiserne Schlaudern hat man denn auch später beide Hochmauern untereinander verankert.

bogenfriese gegliedert gewesen sein, also mit Querhaus und Ostchor St. Maria völlige Harmonie geherrscht haben. Die mit hölzernen Balkendecken versehene dreischiffige Säulenbasilika Sankt Maria und Nikolaus zu Laach von 1093 bis 1156 befand sich in der Trierer Kirchenprovinz durchaus nicht vereinzelt und möge hier nur an die von den Prämonstratenser-Chorherren zu Merzig an der Saar erbaute kreuzförmige Säulenbasilika Sankt Petrus, im Sprengel des Straßburger Bischofs, an die Benediktiner-Abteikirche Sankt Maria, Petrus und Paulus zu Schwarzach in Baden nnd an die Säulenbasilika der Benediktiner-Reichsabtei Allerheiligen zu Schaffhausen in der vormaligen Diözese Konstanz erinnert werden, Monumente, welche bis heute ihren ursprünglichen Charakter bewahrt haben.

Die Scheitel der Kreuzgewölbe über den beiden östlichen Kreuzesarmen liegen 1 m 86 cm unter den Gewölbeschlußsteinen des Mittelschiffes, welche Tatsache wiederum dafür spricht, daß es sich um Konstruktionen handelt, deren Ausführung zeitlich weit auseinander liegt. Das Bauprogramm unserer Benediktiner an der Wende des 11. Jahrhunderts enthielt wohl eben schon die Wölbung von den Abseiten,[1]) Querhaus und Chor, nicht aber auch die des hochragenden Mittelschiffes der Basilika. Da war denn am Rheine in Köln die Benediktinerinnen-Klosterkirche

Über der Vierung des östlichen Kreuzes ruht, auf verhältnismäßig schwachen Pfeilern und Mauern, eine gut konstruierte achteckige Kuppel mit einer hölzernen Pyramide überdeckt. Zweifelsohne ist diese Kuppel eine nachträgliche Zutat, denn gehörte sie zum ursprünglichen Bauprogramme, so würde der Kuppelhochbau als lichtspendender Teil zum Kircheninnern gezogen worden sein, wie bei den Kathedralen von Straßburg, Speyer,

[1]) Die im Jahre 1071 konsekrierte Säulenbasilika Sankt Aurelius der Benediktiner zu Hirsau im Bistume Speyer ist in beiden Abseiten mit ursprünglichen grätigen Kreuzgewölben überdeckt und ebensolche hat die 1148 konsekrierte Pfeilerbasilika Sankt Matthias der Benediktinerabtei Sankt Eucharius vor den Toren der Metropole Trier.

Worms und Mainz. In Sankt Maria und Nikolaus zu Laach hat aber das gratige Kreuzgewölbe der Vierung nur die Scheitelhöhe von den fünf Mittelschiffgewölben des Langhauses erhalten, somit eine Konstruktion gleich der von Sankt Katharina zu Oppenheim am Rhein im Erzbistume Mainz aus der Zeit des Blütegotikstiles. — Der westliche Vorhof mit seinen zierlich leichten Säulenarkaden zwischen Pfeilern an den inneren Seiten, sowie zugleich am größeren Teile der gegen Nord und West gelegenen Seiten[1]) gehört bereits der romanischen Schlußepoche an. Das quadratische Feld beim Eingangsportale der Westseite zeigt schon auf profilierten Quadersteinrippen ein Kreuzgewölbe und dankt daher seine Entstehung den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts.

Wenn im vorstehenden der Beweis erbracht sein sollte, daß auch Sankt Maria und Nikolaus zu Laach, gleich den drei Domen des Mittelrheines Speyer, Worms und Mainz, seine allmähliche bauliche Entwicklung gehabt, daß aus der ursprünglichen flachgedeckten Säulenbasilika nachmals eine gewölbte Pfeilerbasilika geworden ist, so geschieht damit dem anerkannten Werte des prächtigen Baudenkmales vom Niederrheine durchaus kein Abtrag, denn die Umwandlung ist wirklich meisterhaft vollführt worden; entging sie doch den beiden ausgezeichneten Architekten Dr. Franz Xaver Geier (+ 1864 in seiner Vaterstadt Mainz) und Richard Görz bei ihren überaus gewissenhaften Bauaufnahmen und der nachfolgenden Publikation. Nicht überall ist die nachträgliche Einwölbung mit ebensolcher Geschicklichkeit in die Wege geleitet worden und möge hier nur an die Säulenbasilika des Sankt Mariendomes zu Konstanz in den Abseiten sowie an die Pfeilerbasilika des Sankt Mariendomes zu Augsburg in Mittel- und Seitenschiffen erinnert werden.

[1]) Franz Kugler »Geschichte der Baukunst«, II. Bd., S. 348, gibt den Grundriß der in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts innerhalb späterer Vermauerung wieder geöffneten Säulenarkaden.



INNERE ANSICHT DES PARADIES GENANNTEN VORHOFES BEIM ST. NIKOLAUS-WESTCHORE DER ABTEIKIRCHE MARIA LAACH



FRITZ BEHN HL. JOHANNES (TERRACOTTA)
Brunnenfigur. Ausstellung der Secession München 1907

DIE DEUTSCH-NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

Pünktlich und fertig, wie es für die Düsseldorfer Ausstellungen Brauch ist, öffnete der Kunstpalast auf der sogenannten Golzheimer Insel, dem Gelände, das sich, anschließend an den Hofgarten, am Rheinufer entlang nordwärts erstreckt, am 11. Mai d. J. seine verzweigten Hallen und Gemächer, deren Wände umsichtige und unermüdliche Arbeit mit beachtenswerten Erzeugnissen der bildenden Kunst und ihrer nächsten Verwandten ausgestattet und geschmückt hatte. Und das Urteil, das wir nach der ersten Vorbesichtigung[1]) in die Worte zusammenfaßten: »Auswahl und Anordnung können nicht leicht übertroffen werden«, braucht auch nach häufigem und aufmerksamem Besuche nicht zurückgenommen oder auch nur erheblich eingeschränkt zu werden. Vollkommenes wird auch von dem Besten niemand erwarten, und wenn gar, wie hier, viele Hände und viele Köpfe, die Träger oft sehr weit auseinandergehender Grundanschauungen, sich mit selbstbeherrschender Verzichtleistung auf das Durchsetzen ihrer eigensten Auffassungen und mit einer gegenseitigen Nachgiebigkeit, die sie vielleicht nicht ohne ein Knirschen des inneren Menschen zu üben vermochten, zu einem gemeinsamen Werke vereinigen, das ihrem über allen Verschiedenheiten schwebenden Ideale — ach, wie verzerrt es sich freilich in manchen Augen und manchem bösen Willen! — dienstbar sein soll, dann muß auch das Urteil zurückhaltend sein gegenüber dem Mißlungenen, selbst dem Bedenklichen, vor allem aber dem Künstler selbst gegenüber, wenn dieser nicht alles Maß überschreitet. Das aber ist von mehr als einem geschehen, und das wird in unseren Besprechungen nicht verschwiegen werden dürfen. »Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum«, »Es liegt ein gewisses Maß in den Dingen und es gibt gewisse Grenzen, jenseits und diesseits, derer

[1]) Heft 10, Beil. S. VIII.



ALOIS MAYER — CRUCIFIXUS (HOLZ)

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1907



JOS. LIMBURG WEIHBISCHOF Dr. FHR. ZORN VON BULACH
Kunstausstellung in Düsseldorf 1907

das Richtige nicht bestehen kann«, sagt Horaz, und diese Wahrheit nimmt die Kunst mit besonderem Rechte für sich in Anspruch, weil ihr Wesen das Maß ist. das Schöne nur ihre maßvolle Erscheinung. Die Grenzen sind nicht enge gezogen, sie können und dürfen nicht enge gezogen werden; ja, ich möchte sagen, sie dürfen überhaupt nicht durch Menschen gezogen werden; denn wir Menschen sind von Natur kurzsichtig und engherzig und geneigt, unsere Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit maßgebend machen zu wollen. Aber die Griechen, denen ein klarer Ausdruck verliehen war für das, was andere nur ahnten, nannten und kannten »ἄγραπτοι νόμοι« »ungeschriebene Gesetze«, und diese Gesetze hatten und haben unerschütterliche Gültigkeit. Viele menschliche Satzungen, die den »ungeschriebenen Gesetzen« anwendende Form zu geben ernsthaft bestrebt waren, haben vor strenger Kritik nicht stand gehalten, und Anschauungen, die man für maßgebend halten zu dürfen glaubte, haben sich als kurzsichtig und engherzig erwiesen gegenüber jenen Gesetzen, denen sich zu entziehen auch der Künstler nicht wagen darf. Es darf das auch nicht der Veranstalter einer öffentlichen Schaustellung, und er darf es um so weniger, je mehr er durch seine persönliche Stellung, sei es als Künstler oder sonstwie, den verantwortungsvollen Anspruch darauf hat, daß sein Wählen eine Billigung in sich schließe, auf die ein Ungeübter sich vertrauensvoll verlassen dürfe. Dieser Stellung scheint man sich leider nicht ungeteilt und nicht von Fall zu Fall bewußt gewesen zu sein; sonst wäre doch manche Nummer weggeblieben, die niemand vermissen würde. Es sind aber nicht unbedingt die Veranstalter der Gesamtausstellung für alles derartige verantwortlich zu machen. Wie aus dem Kataloge ersichtlich, haben dem Düsseldorfer Kunstausschusse eine ganze Reihe von auswärtigen Gruppen mit eigener Jury und Hängekommission zur Seite und gewiß in mehr als einem Falle gegenüber gestanden. Man kennt die nervöse Empfindlichkeit einflußreicher Mitglieder der Jury und der Hängekommissionen und wieder deren Abhängigkeit von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten; es ist gewiß denkbar, daß die Beteiligung der einen oder anderen unentbehrlichen Gruppe durch die Ablehnung — falls eine solche überhaupt zulässig war — einer unziemlichen Arbeit einer solchen Lokalgröße in Frage gestellt worden wäre. Ist das so, dann wird ein demnächstiger Kunstauschuß ernstlich erwägen müssen, wie er solchen »fremden Sünden« vorbeugen kann. Hie und da wird freilich der jetzige Kunstausschuß auch sein eigenstes Werk der Vervollkommnung fähig, vielleicht auch bedürftig erkannt haben oder erkennen. Es gilt das namentlich von einigen Härten in der Anordnung. Ein vielgebrauchtes Wort für Hängekommissionen, ein Wort, das gar leicht zum gefährlichen Schlagwort werden könnte, ist der nicht gerade schöne Mahnruf »Fleckenwirkung«. Die Sache selber ist nicht neu, und wer da sagt, erst heute sei man auf den Gedanken gekommen, für ein Kunstwerk sei auch seine Umgebung von Wichtigkeit und darum zu beachten, der weiß entweder nicht, wie alt die Sache ist, oder er meint, andere wüßten es nicht. Und so ist auch bei der diesmaligen Ausstellung der Gesamtwirkung der einzelnen Wände, ja Gemächer, in hohem Maße Rechnung getragen, und die Düsseldorfer Säle stehen in diesem Punkte vielleicht an der Spitze. Es ist eine Wohltat für das Auge, ein fast musikalischer Genuß, wenn es, die Beachtung des Einzelnen unterdrückend, die Stimmung einer ganzen Wand, eines Ecks, eines ganzen Gemaches auf sich wirken läßt. Diese Gesamtwirkung, die doch von so vielen nicht beachtet, nicht genossen, ja vielleicht für wertloses Spiel gehalten, wird so mancherlei Schwierigkeiten



HEINRICH SPLIETH — KREUZABNAHME

Große Berliner Kunstausstellung 1907

gegenüber — Format, Größe, Beleuchtung, Rahmen, Sonderwünsche — in so vortrefflichem Maße erreicht zu haben, verdient hohe Anerkennung. Es würde uneingeschränkte Anerkennung verdienen, wenn nicht hie und da eine Rücksicht verletzt wäre, die der Fleckenwirkungstheorie gegenüber unbedingt eine gebietende bleiben muß; es ist die Rücksicht auf den Inhalt des Kunstwerkes, auf das Objekt der Darstellung. Wenn der Künstler sein Werkzeug, der Maler den Pinsel, der Bildhauer den Meißel in Wirksamkeit setzt, so gibt er einer geistigen Idee sinnlich wahrnehmbare Form, und diese Form kann von ihrem Inhalt nicht getrennt werden; sie ist mit ihm eins geworden und nicht etwa ein schönes Gewand, das abgelegt und für sich betrachtet werden könnte; aber auch der Inhalt ist in dieser Form ein neuer geworden, so einzig und individuell, als es diese Form ist. Aber sein Recht als Objekt der Darstellung gibt er nicht auf und lehnt Nachbarschaften ab, die ihm widersprechen; und da gibt es Widersprüche, über die für Schicklichkeitsgefühl keine Fleckenwirkungsliebe hinweghelfen kann. In der Dresdener Abteilung (Saal 9) hat die Dresdener Kunstgenossenschaft das Bild »Verspottung Christi« von O. Schindler zwischen die beiden ernsten Porträtgruppen von G. Lührig »Mönche von Sinaia« und »Rumänischer Archimandrit im großen Ornat« gestellt; in der Düsseldorfer Abteilung muß man die beiden Stationsbilder von R. Seuffert »Christus begegnet seiner Mutter« und »Christus begegnet den Frauen«, P. Janssens Nacktheiten »Am Meeresstrand« und noch viel Entlegenerem beigezwängt sehen; keine Fleckenwirkungsschönheit kann diesen häßlichen Fleck von geschmacklosem Inhaltswiderspruch überstrahlen oder rechtfertigen. Aber heut, wo Sprüche gang und gebe sind wie »ach, daran hat man überhaupt gar nicht gedacht«, »so etwas muß man gar nicht sehen«, »denken muß man bei Kunstwerken überhaupt nicht«, da geben vielleicht solch gröbliche Verstöße Anlaß zum Nachdenken und vergegenwärtigen, daß, wer sehen kann, ohne zu denken, des Namens eines Menschen unwürdig ist. Zu gedankenlosem Genuß sind weder Seufferts noch Janssens Bilder angetan, und doch gehören sie nicht nebeneinander; beide können Anstoß geben zu Empfindungen und Gedanken höchster Art und höchsten Adels, die in den höchsten Spitzen zusammenlaufen, aber sie wollen getrennt genossen sein. Wer Dinge sucht, in denen solche Keime nicht sind, der muß schon in den Berliner Sezessionssaal gehen, wo sich ihm L. Corinths Machwerk bald aufdrängen wird. Ekel ist da das einzige Gefühl, Zweifel an der Möglichkeit solchen Begriffsumsturzes der einzige Gedanke, und solch absurder, widerlicher Dunst soll Kunst sein. Glücklicherweise bietet die Ausstellung kaum noch ein zweites Stück, aus so tiefer Senke hervorgeholt — etwa noch M. Beckmanns aussätzige Halbtiere »Am



EUGEN BRACHT — WINTERMORGEN

Text s. Beilage S. 7



EUGEN BRACHT HERBSTMORGEN

Text s. Beilage S. 7

Meeresstrand —, und was etwa derartiges noch da ist, zum Teil Irrungen, die weniger den »Künstler« als dessen Persönlichkeit betreffen, und darum lieber unerwähnt gelassen werden, wird von den meisten nicht einmal gesehen. Die wandgroßen Aufdringlichkeiten auswärtiger Verirrungen, denen noch so großes Geschrei keinen Wert zu geben vermag, sind diesmal ferngeblieben. Ebensowenig aber sind die Grenzen enge oder gar engherzig gezogen worden. Und darum konnten und sollten die Ausstellungsräume auch keine Erbauungsräume für Kinder werden. Vorwürfe, die in dieser Richtung der Ausstellungsleitung gemacht werden, sind an die Eltern zu richten, die ihre Verantwortlichkeit so gerne anderen zuschieben. Zudem hat das Kinderauge und auch das des Erwachsenen seinen eigenen Schutz in der Harmlosigkeit des Blickes. Wäre das nicht der Fall, so dürfte die Prüderie vor Dingen nicht mehr Halt machen, die sie jetzt heilig und erhaben nennt und nennen darf; schlimmer noch, wenn sie, am unrechten Orte rückhaltlos geübt, jene glückliche Harmlosigkeit zerstört. Bezeichnen wir also die gemachten Fehler — unter den mehr als 2500 Kunstwerken findet sich kaum ein Dutzend bedenkenerregende — als bedauerliche Fehler, schauen wir anderes in der ernsten Absicht an, das Streben nach Wahrheit und Schönheit, das Suchen nach Wegen, die diesen Zielen die Mittel der Farbe, der Gegensätze, der Vermittelungen, der Anordnung, der Pinselführung, und wie sie alle heißen mögen, dienstbar machen sollen, kurz den Ernst und die Energie des Wollens und Arbeitens darin zu sehen, dann muß Befriedigung und Achtung das Ergebnis der Betrachtung sein. Ja, man darf Werk für Werk, selbst kleine, in den Eckchen hängende, aufsuchen und prüfen, man wird sich nicht leicht wegwenden, ohne wenigstens in dem einen oder anderen Stücke Befriedigendes anerkannt zu haben. Das Allerwiderwärtigste in der »Kunst«, das Nichtwollen, niedrige Mißachtung verliehenen oder erworbenen Könnens, ekelt uns kaum irgendwo in der Ausstellung an. Und es ist Grund vorhanden zu glauben, daß das nicht etwa nur der Ausstellungsleitung, sondern der deutschen Künstlerschaft zu verdanken ist, die sich immer mehr darauf besinnt, daß Wollen und Streben, Ziel und Vollendung



EUGEN BRACHT DER STEG

Text s. Beilage S. 7

Grundlage aller Kunst ist, das Gegenteil aber undeutsch und höchstens fremdländischer Niedrigkeit und Gedankenlosigkeit zu überlassen ist. Hochbedeutendes freilich, Epochemachendes sucht man vergebens; am ehesten würde noch wohl unter den Plastiken und Aquarellen das eine oder andere Werk diese Bezeichnung verdienen. Aber auch hinsichtlich dieser Zweige ist kein Werk, das einen neuen »Meister« erwiese oder einen minder bekannten älteren sonderlich bestätigte. Die höchste, man darf wohl sagen, einzige Stellung unter den Werken der Malerei nimmt E. v. Gebhardts »Johannes« ein, also ein Werk der christlichen Kunst, die, wie überhaupt auf den heutigen Ausstellungen, so auch auf der Düsseldorfer deutschnationalen Ausstellung, sonst kaum als vertreten gelten kann. Müßte und dürfte man von Zahl und Wert der ausgestellten Werke auf die Betätigung christlicher Kunst schließen, so wäre die Meinung, es gebe keine christliche Kunst mehr, dem Richtigen näher, als die Wirklichkeit, die leider bedenklich genug ist. Aber es gibt christliche Kunst und christliche Künstler, solche, die an Begabung, vor allem aber an Ernst, Fleiß, Studium, Wissen und Können hinter keinem anderen zurückstehen, Zügellosigkeit, Reklame, Sensationsdienerei freilich nicht zu ihren Qualitäten und Bundesgenossen zählen. Aber nicht diese Art von »Rückständigkeit« — denn es gibt wahrlich auch profane Künstler genug, die all dem ferne stehen — erklärt hinlänglich das Zurücktreten der christlichen Kunst auf den Ausstellungen. Es wird sich auch schwerlich nachweisen lassen, daß Ausstellungsleitungen christlichen Künstlern und ihren Werken von vornherein feindlich und ablehnend gegenüberständen; wäre der Beweis zu liefern, so wäre es Pflicht der Wissenden, von Fall zu Fall den Nachweis zu liefern. Die Erscheinung ist also zunächst nur eine bedauernswerte und ruft laut nach Besserung. Es ist nicht recht, wenn die christliche Kunst in einem Gefühle der Unverträglichkeit mit dem »Modernen«, das alle Luft, Wissenschaft und Kunst, Leben und Denken durchschüttelt, ängstlich beiseite treten und bessere Zeiten oder Rückkehr hoffen wollte. Will sie christ-



EDUARD VON GEBHARDT HAUSFRAU

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1907

liche Kunst sein und ihre Aufgabe festhalten, dann muß sie die Gegenwart ergreifen, mit angreifen und die Kraftproben, denen andere nur wüste Realitäten, sachliche Widersprüche gegen Bestehendes zugrunde zu legen wissen, an edlen Stoffen versuchen, damit neue Wege, neue Mittel, neue Auffassungen der unerschütterlichen Naturwahrheit ihr nicht verloren gehen und, wenn je das Ergebnis all des Stürmens und Rüttelns, Un- und Übermenschentums eine neue Höhe auf dem urgegründeten Fundamente sein wird, auch sie voll und ganz auf dieser Höhe stehe, wie ihr auch früher niemals eine wahre Höhe zu hoch war. Einer solchen neuen Höhe gegenüber kann das eine oder andere Werk E. von Gebhardts wenigstens eine Nähe bedeuten, und ganz gewiß ist sein »Johannes« eins von diesen. Der Meister ergriff hier jenen in der Hl. Schrift nur angedeuteten dramatischen, ja, einen dramatischen Höhepunkt bedeutenden Augenblick,[1]) wo des Johannes zwei Jünger, die dieser an Jesus abgesandt hatte, um ihn zu fragen: »Bist du es, der da kommen soll, oder sollen wir auf einen andern warten?« auf Jesu Gebot: »Gehet hin und verkündiget dem Johannes, was ihr gehört und gesehen habt: die Blinden sehen, die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden gereinigt, die Tauben hören, die Toten stehen auf, den Armen wird das Evangelium gepredigt und selig ist, wer sich an mir nicht ärgert,« zu Johannes zurückkehrten und ihm Bericht erstatteten. Das Zitat, das der Meister seinem Gemälde beigegeben hat, und auch seine persönliche Äußerung nennen diesen Moment; dabei ist freilich anscheinend vorausgesetzt, daß Johannes über Jesus noch im Zweifel gewesen sei; war er das nicht, und andere Stellen zeigen, daß er nicht um eigenen, sondern um seiner Jünger Zweifels willen zwei von diesen zu Jesus sandte, so mußte nicht so sehr das überwältigte Staunen, als der Gedanke »Seht ihr, daß es wahr ist« zum Ausdrucke gebracht sein. Das Gemälde, wie es ist, dürfte dann eher auf die etwas früheren Worte der Evangelien, namentlich bei Lukas »Und es berichteten dem Johannes dessen Jünger über alles dieses«[2]) zu beziehen sein, denn da war das Staunen von der den ganzen Menschen fassenden Gewalt, wie der Künstler es in erschütternder Weise in der ganzen Haltung des Johannes, selbst in den kerkermüdeten Augen verkörpert hat. Und auch den beiden Jüngern ist sichtlich neu, was sie berichten, und sie berichten es als etwas, was auch ihrem Meister neu ist; sie berichten und beteuern, oder vielmehr nur der ältere berichtet, der jüngere bestätigt, aber er lauscht zugleich den Worten seines älteren Genossen und staunt fast jubelnd, als ob er es noch einmal erlebte. Das ist alles Wahrheit auf dem Bilde, natürliche Notwendigkeit, selbst der geniale Kunstgriff der Anordnung, wodurch die ganze Komposition in des Johannes Augen gravitiert und dieser selbst, so weit es das Kerkerfenster erlaubt, ganz sichtbar ist, während die Jünger seitwärts stehen, ist durchaus ungezwungen, ein Ergebnis des Bauwerkes, der Bodenerhöhung vor dem linken Quaderstein und der ganzen Situation. Diese selbst, die äußere wie die innere, wird vertieft, gehoben, geadelt und jedem fühlbar gemacht durch die Zurückhaltung in der Farbengebung — keineswegs eine Schwäche des Bildes! — und eine gewisse mäßigende Herbheit, welche die erhabene Ruhe der Idee über das Stürmische der Wirklichkeit erhebt. Was sonst von christlicher Kunst in der Ausstellung erscheint, tritt gegen dieses Meisterwerk allerersten Ranges weit zurück, ohne deshalb geringwertig sein zu müssen. Am nächsten kommt an Größe des Ausdrucks und künstlerischem Werte die sehr dunkel gehaltene und dadurch der Reproduktion widerstrebende »Pietà« von O. Zwintscher (Dresden); ziemlich hart ist die etwas mechanische vertikale Halbierung des Langbildes durch die helle Linie, die durch den rechten Arm der Mutter und das Stirnprofil derselben vollzogen wird; aber den Kampf mit dem Herben des Schmerzes darzustellen, mag in der Absicht des Künstlers gelegen haben. Dem Zwintscherschen Bilde reihen sich würdig an die beiden bereits erwähnten Stationsbilder von R. Seuffert »Christus begegnet seiner Mutter« und »Christus begegnet den Frauen«. Der Künstler hat sich hier von dem Traditionellen in allen Dingen mit großer Selbständigkeit weit entfernt, ohne den Rahmen seiner Aufgabe in irgend einem Punkte zu überschreiten; maßvoll, monumental, fast wie plastische Werke stellen sich die beiden Szenen dar und werden an Ort und Stelle zweifellos noch an Wirksamkeit gewinnen. Auch L. Feldmanns (Düsseldorf) »Gethsemane« hat etwas Monumentales und Plastisches, aber in der grünlichen Beleuchtung, dem überstarken Nacken des Herrn u. a. einige Schwächen, die durch die Gediegenheit der Komposition, die wohlüberlegte und doch naturgemäße Verteilung der Lichtwirkungen nicht ganz verdeckt werden. Gleiche Beachtung verdient »die Verspottung (Christi)« von O. Schindler (Dresden); meister-

[1]) Matth. 11, 2 f. und Luk. 7, 19 f.
[2]) [illegible]



ROBERT SEUFFERT ERSTE KREUZWEGSTATION

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1907

haft angeordnet und charakterisiert sind die Verspottenden und die ungezwungen wechselnden Formen des Verspottens; die Christusgestalt in ihrer Erscheinung und Haltung ist durchaus würdig, aber es ist dem Künstler nicht gelungen das Dulden im Bewußtsein gerade dieses Duldens mit allen seinen Folgen von einer gewissen Teilnahmlosigkeit scharf und gehaltreich zu unterscheiden. H. Nüttgens (Düsseldorf) mit seinem »Madonnenbild« und seiner »Grablegung« und K. Plückebaum (Düsseldorf) mit seiner »Flucht nach Ägypten können nur wenig befriedigen. Dagegen ist wieder recht hoch zu stellen in Auffassung, Anordnung und Farbengebung ein kleines Bild von Aug. Ternes (Düsseldorf), der bereits wiederholt vorteilhaft hervorgetreten ist. Das Bild, oder vielmehr die Skizze, ist im Kataloge nicht erwähnt und gleich einigen anderen farbigen Entwürfen, von denen später die Rede sein wird, erst nachträglich zur Ausstattung eines kleinen Nebenraumes (6 C) eingebracht worden. In Ausführung (im Auftrage des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen) wird es als Altarbild in der Pfarrkirche zu Oppum dienen. Es ist der hl. Eucharistie gewidmet. In der Mitte erscheint Christus stehend. Die architektonischen Verhältnisse des Altars lassen das mittlere Drittel oder Viertel des Bildes höher sein als die Seitenviertel: der Künstler hat sich aber hierdurch nicht zu einem Triptychon verleiten lassen, sondern er hat die erhabene aufrecht stehende Christusgestalt von knienden Engeln umgeben sein lassen. Der zunächstkniende Engel bietet ihm auf einer Schüssel ein Brot, der dahinter kniende hält den Kelch; die übrigen sind in Andacht, einige mit einer gewissen Spannung zuschauend dargestellt. Ganz vorne links im dunkelen Vordergrunde liegt eine lang hingestreckte, in schwarzen Mantel gehüllte Gestalt (Satan) am Boden und lauert böse unter der Hülle hervor nach dem übermächtigen Vorgange. Die vornehme, maßvolle Farbengebung wird in der Ausführung hoffentlich nicht verlassen. Mit diesen zehn Werken ist aber auch eigentlich alles genannt, was von Malerei dem Gebiete der christlichen Kunst im engsten und strengsten Sinne des Wortes angehört. Anderes, was der Benen-

nung nach dazu zu rechnen wäre, gehört aus dem einen oder anderen Grunde doch nicht so recht dazu.[1]) In erster Linie und als zunächststehend dürften die beiden Bilder von Otto Sohn-Rethel (Düsseldorf) zu nennen sein, »Madonnina« und »Christuskopf«, beide in Auffassung und Behandlung weit, weit von einander entfernt, aber beide aller Anerkennung wert, überzeugende Proben von der Begabung und dem ernsten Streben, das »keine Mühe bleichet«. Die »Madonnina«, ein liebliches Bild Raphaelscher Art, stellt die fast mädchenhafte, alle Lieblichkeit in sich begreifende junge Mutter kniend dar auf einer blumigen Wiese vor dem einschlafenden Kinde, das sich an sie anlehnt; sie hebt einen feindurchsichtigen schwarzen Schleier ausgebreitet empor, um ihn wohl über das Kind zu decken; der dünne, vielleicht für den angegebenen Zweck zu dünne schwarze Flor gibt dem Künstler Gelegenheit, seine hohe Kunstfertigkeit in der Wirkung desselben auf Teile des Gesichts, der Arme, der Brust, des Gewandes zu betätigen. Der Christuskopf hingegen verweist mit gleicher technischer Vollendung und einheitlicher Auffassung des Kopfes wie der umgebenden Herbstblumen in frühe Zeit strenger und harter Stilisierung unter Fernhaltung alles Weichen und Empfindsamen. Beide Bilder lassen nicht befürchten, es möchte der junge Künstler sich ins Kleinliche verlieren. Weiter entfernt sich schon R. Seufferts »Der verlorene Sohn« (Aquarell); er stellt ihn nackt zwischen den Schweinen auf dem Boden sitzend dar; doch — abgesehen von dem kurzgeschorenen, häßlich gelbroten Haare — sitzt da ein schöngewachsener, wohlgepflegter, muskulöser Ephebe von Athens Ringbahn, aber nicht der Hl. Schrift »verlorener Sohn«. Faßt man den Begriff »Christliche Kunst« weiter, und er läßt sich sehr weit fassen, so ist noch gar vieles und darunter ganz vortreffliches zu nennen. Selbst die unübertrefflichen, meist mit Staffage ausgestatteten Kirchen-Interieurs von Rud. v. Alt (Wien †), von Heinrich Hermanns (Düsseldorf) und die kaum minder bedeutenden von Prof. R. Huthsteiner (Düsseldorf), Prof. A. Schill (Düsseldorf), A. von Pflügl (Wien) und anderen gehören dann hierher.

MAX UNGER — MUSIZIERENDER ENGEL

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1907

Nahe stehen die Darstellungen von Prozessionen, unter diesen in erster Linie H. Ritzenhofens (Düsseldorf) »Am weißen Sonntag«, eine ganz überraschend treffliche Leistung des jungen Künstlers, den wir sonst noch in lebhaftem Kampfe mit tausend Schwierigkeiten fanden; hier sehen wir hoffentlich, was von ihm zu erwarten ist; er hat es verstanden, den sonst der Darstellung so widerstrebenden Aufzug vieler weißgekleideter Kommunionkinder, umrahmt von der teilnehmenden Gemeinde, aufs geschickteste zu beleben; das sonst so harte Weiß der leichten Kleider ist vom Winde frisch bewegt und von energisch wirkendem Sonnenlicht wie ein Nebel durchleuchtet und bildet eine freundliche Folie für die jugendlich ländlichen, gebräunten Kindergesichter, deren jedes sein ausgeprägtes persönliches Wesen ausspricht; und gerade dies rechtfertigt das große Format des Bildes für den an sich anspruchslosen Vorgang. Auch A. Bertrands (Düsseldorf) »Schwestern«, die aufgebahrte Leiche einer Klosterschwester, umgeben von einigen Mitschwestern, die Bahre

[1]) Manches Bessere von dieser Art wird im nächsten Berichte erwähnt werden.



W. BERNATZIK — KLOSTERWERKSTATTE

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl

In Privatbesitz — Text s. Beilage S. 7

mit trefflich gemaltem Chrysanthemum geschmückt, gehört hierher; das Bild hat große Vorzüge, aber die ungünstige Beleuchtung läßt diese nur bisweilen hinreichend sichtbar werden. — Die Plastik hat sich noch weniger als die Malerei mit Werken eigentlich christlicher Kunst in die Ausstellungsräume hineingewagt; kirchlich-christlich kann sogar nur ein einziges Werk genannt werden, die vom Juwelier C. A. Beumers nach Ratschlägen des Prof. G. Oeder in hochkünstlerischer Weise ausgeführte silberne Büste des hl. Bonifatius — Geschenk der deutschen Bischöfe an den Kardinal-Fürstbischof v. Kopp —; die Büste ist würdig und streng modelliert von dem jungen Künstler H. Schneider (Düsseldorf), der mit dieser Leistung wohl zum erstenmal, aber vielversprechend hervortritt. Künstlerisch ausserordentlich hoch zu stellen ist E. Beyrers (München) »Madonna«, aber, den vergoldeten Draht als Heiligenschein weggenommen, bleibt nichts, was die liebliche Büste zur »Madonna« machte; auch die andere nicht minder wertvolle Büste des nämlichen Meisters trägt eben nur die Bezeichnung »Cäcilia«. Die Gruppe »St. Georg« von A. Hoffmann (Berlin-Wilmersdorf) ist in ähnlicher Weise als solche benannt; die ganze Anordnung aber, insbesondere der langhingestreckte, nachgeschleppte Lindwurm, läßt eher an Schillers »und hinter ihm, welch Abenteuer, bringt man geschleppt ein Ungeheuer« denken. Die als »Eva« oder gar »Junge Eva« bezeichneten Plastiken von F. Pfeifer (Dresden), M. Schauß (Berlin), K. Seffner (Leipzig) sind, wenn man ihnen die Katalogbezeichnung und allenfalls den Apfel wegnimmt, dezente weibliche Akte, weiter nichts; selbst R. Begas' »Adam und Eva« oder »Kain und Abel« gehen darüber nicht hinaus. Anders schon verhält es sich mit dem mächtigen »Kain« von F. Heinemann (Berlin-Charlottenburg), im Katalog mit Recht als Kolossalfigur bezeichnet; da ist die Kainsnatur, der Fluch und die Furcht, die Flucht und das Kraftgefühl, das Verbrechen und der Gedanke an das Wort des Herrn: »Unstät und flüchtig sollst du sein auf Erden« zu überwältigendem Ausdruck gebracht, und der Künstler hat in seinem Material, der dunklen Bronze, eine wirkungsvolle Hilfe gefunden. Ruhe und Würde kennzeichnen demgegenüber die schöne etwas an die Niobiden erinnernde »Samaritergruppe« von W. Haverkamp (Berlin-Friedenau), während die vertrackte, einäugige, sogenannte »Judith« von M. O. Müller (München) als ernstgemeinte Plastik kaum oder nicht angesprochen werden kann. Ein eigenartiges, fast romantisches, aber in Anordnung und Auffassung des ganzen wie des einzelnen beachtenswertes Werk ist die figurenreiche Gruppe »Kreuzträger« von O. Lessing (Berlin); man kann allerdings zweifeln, ob ihm eine spezifisch christliche Idee zugrunde gelegt ist; die ernste Macht, die dem gewaltigen, schlichten Kreuze gegeben ist, spricht dafür, die Mannigfaltigkeit in der Bewegung und Haltung der Kreuzträger nicht dagegen; es war eine schwierige Aufgabe, der Erinnerung an Liliputaner oder Ameisen vorzubeugen; jedenfalls bleibt sie vor dem ernsten Werke ein flüchtige und vorübergehende.

Der Grabdenkmäler darf hier auch wohl gedacht werden; und unter diesen ist vor allem das »Grabmal Karl Klingspor« von A. Bauer (Düsseldorf) als ein Werk von höchster Bedeutung, von tiefster Empfindung, edelster Einfachheit, klassischer Maßhaltung, meisterlicher Ausführung, hervorzuheben; es verfehlt seine Wirkung nicht, so sehr für diese auch der spätere Standort auf dem Friedhofe, die Umschattung durch Baumwuchs und Belebung durch Blumenanlage noch hinzugezogen werden muß. Die Konzentrierung des architektonischen Ganzen auf das junge Paar im schmerzvollen Abschied voll Hoheit der Seelen dicht bei der Grabestür, an deren Fuß die schlichte Lampe gehaltreich auf das schnell und leicht verlöschende Erdenleben hinweist — »Arbeit und Liebe dein Erdenwallen bis zur Pforte ewiger Morgenröte« heißt der eingemeißelte Grabesspruch — kann mit seinem unerschöpflichen Reichtum an Inhalt und Gehalt nicht leicht in eine schlichtere Form gebracht werden. Auch die Arbeiten von K. G. Barth (München) »Trauergenius«, von H. Günther-Gera (Berlin-Charlottenburg) »Grabmal für Julius Sturm«, von J. Hammerschmidt (Düsseldorf-Oberkassel) »Veteran zu einem Kriegerdenkmal« sowie die Entwürfe von A. Schiffer (Düsseldorf) und A. W. Venkord (Düsseldorf) verdienen Beachtung, desgleichen das Grabsteinrelief von H. Wadere (München). Die Grabmäler führen unmittelbar zur Architektur, und in den Räumen, welche Entwürfen dieser Art dienen, sind unter den vielen später zu erwähnenden auch acht Entwürfe zu Kirchenbauten (dazu eine Synagoge) aufgestellt: Salvatorkirche zu Breslau von L. v. Abbema (Düsseldorf), Friedhofkapelle von P. Bachmann (Köln-Lindenthal), Entwürfe von J. Kleesattel (Düsseldorf), Christuskirche in Neuß, Kirche in Jülich und Kirche in Mülheim am Rhein von M. Korn (Düsseldorf), evangelische Kirche für Lichtenthal bei Baden von Krämer & Herold (Düsseldorf), Entwurf zu einer Synagoge von A. Schiffer (Düsseldorf).

W. BERNATZIK — DIE VISION DES HL. BERNHARD

Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl

K. k. Hofmuseum in Wien. Text: Beilage S. [illegible]



RUDOLF HARRACH KELCH
Für die St. Paulskirche in München. Text s. Beilage S. 1

Die Entwürfe von Professor J. Kleesattel zeigen die neue Kirche für Düsseldorf-Rath, durchaus romanisch, in dem vom Künstler bevorzugten Stile; eigenartig freundlich wirkt der kleine Portal-Vorbau mit den flankierenden Halbtürmchen, die sich an den Hauptbau anlehnen. Die leicht aufstrebende Salvatorkirche-Breslau (L. v. Abbema) in vorherrschend spätgotischem Stil wirkt mehr gefällig als ernst. M. Korns romanische Entwürfe wirken in ihrer ungleichmäßigen Längshalbierung, die freilich durch äußere Verhältnisse geboten sein mag, nicht besonders sympathisch, soviel gutes sie auch im einzelnen präsentieren; dasselbe gilt von seinem Entwurfe für Jülich. Die Kirche zu Lichtenthal bei Baden (Entwurf von Krämer und Herold) mit ihrem endlosen kahlen Langhause, der armen zopfigen Fassade, dem nackten schweren Turm kann weder erfreuen noch erbauen. So wenig auch in dem allem der Zahl nach geboten ist, so genügt es, um der hie und da auftauchenden und auch wohl einmal stark hervortretenden Täuschung zu widersprechen, als seien die »alten« Stile, gut genug für ihre Zeit, abgetan, als arbeiteten die »Heutigen« auf frischer — tabula rasa, und als dürfe der Blick nach fröhlichem Abschiedszwinkern nach den »gleich- oder minderwertigen« alten romanischen und gotischen und gar erst byzantinischen oder neuzeitlichen (17. und 18. Jahrhundert) Stilmeistern hin mit dem Bewußtsein gewisser self-made men in die Zukunft hineinstolzieren. Allerhand Elemente, aus bekannten alten und unbekannten fremden Ganzen und Arten herausgepflückt und in eine farblose Brühe gesetzt, bedeuten für Anbahnen eines »neuen Stiles« nicht mehr als ehrliches und eingestandenes Studieren und Pflegen jener alten Stile; zu einem neuen Stile zu führen, wird das letztere eher imstande sein, aber nicht in der Studierstube und auf dem Reißtisch, sondern im verständnisvollen offenbarenden Verkehr mit dem Geiste der Zeit; birgt dieser Geist einen neuen Kirchenbaustil in sich, so wird er ihn der Menschheit, nicht einem spekulierenden und grübelnden Architekten offenbaren und wird ihm auch seinen Baumeister geben.

MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM KGL. GLASPALAST 1907

Von FRANZ WOLTER

Immer mehr bilden sich in dem großen Glashause, das für Ausstellungszwecke der schönen Künste nicht mehr so recht den Ansprüchen der Jetztzeit genügen will, Sondergruppen, die mit Aufbietung aller Kräfte die Aufmerksamkeit auf sich lenken möchten. Eine Unmenge von Arbeitskraft, Intelligenz und Können drängt sich hier zusammen und doch ist das Ergebnis am Schlusse einer jeden Ausstellung gering. Die Dezentralisation geht dabei unaufhaltsam weiter und während vor Jahren alle große Kunst zum ersten Male in München vor die erstaunten Blicke des Publikums trat, suchen die vielen Städte des Deutschen Reiches mit lokalen Kunstausstellungen hervorzutreten und mit den großen Zentren um ihren tonangebenden Einfluß zu ringen. Das Kunstempfinden der großen Menge verflacht immer mehr, die Jagd nach den Vergnügungen des Tages, die Reiselust, das Automobil, lassen ein stilles, ruhiges Genießen — der wichtigste Faktor für das Leben der Kunst — nicht mehr aufkommen. Es tritt ein Allerweltsgeschmack ein, der eben gar keiner ist, es fehlt an einer künstlerischen Kultur; von diesem Übelstand werden auch die Künstler unbewußt mitgerissen. Deshalb die Erscheinung, daß die größten Künstler in Deutschland, gerade die, welche am ehesten befähigt

wären, das Volk durch ihre Kunst zu heben, am kümmerlichsten gestellt sind. So stehen wir denn im Glaspalast vor keinen herzerhebenden Überraschungen.

Vergleichbar einer erquickenden Oase ist die köstliche Nachlaßausstellung von Wilh. v. Diez. Sie gewährt gerade durch die kleinen Studien und Skizzen, Entwürfe und nicht vollendeten Bilder einen Blick in die Werkstatt des Schaffens eines Meisters, der sein Leben lang bestrebt war, an sich mit strengster Selbstzucht weiterzuarbeiten. In diesem Künstler vereinigt sich Altmünchener Tradition und Schulung, gewissenhaftes, ehrliches Streben und gesunde Naturanschauung. Man muß nur Blatt um Blatt genau ansehen, ja studieren, um dahinter zu kommen, wie selbst jede Flüchtigkeit des Strichs erst durch langes und vieles Arbeiten errungen wurde. Die ausgeführten Bilder fehlen ja leider, aber es tut nicht viel, denn selbst das Unfertige ist bei Diez vollendet. Man muß in der Malerei überhaupt einen Unterschied machen zwischen einer Unfertigkeit, die nicht aus Mangel an Können besteht, und jener, deren Ursache im Unvermögen liegt. Das Unvermögen, einen Vorwurf zu bezwingen, offenbart sich schon in der Art, wie er angefangen ist. Und bei Diez ist alles schon im ersten Wurf vollendet, sei es in den interessanten Bauernszenen oder in den religiösen Themen, zu welchen Diez, was wohl nicht allgemein bekannt sein dürfte, eine große Hinneigung besaß. Die breite, kühne Behandlung des Stoffes, den er ja vorzugsweise aus den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges nahm, wahrte der Meister auch in seinen ganz durchgeführten Werken. Nirgends erblickt man da Ängstlichkeit oder Gequältes, stets sprudelt in unmittelbarer Frische der Gedanke unter seinem hinschreibenden Pinsel hervor, all die Bauernhäuser, Burgen, Stadtmauern, Gehöfte, Soldaten, Reiter, Dirnen, knorrigen Bäume, dunklen Gelasse, Pferdeställe, Straßen, bevölkert mit Reisigen, Bauern und sonstigem fahrenden Volk. Hier konnte sich seine Phantasie voll ausleben, und trotzdem heute von allen Seiten dem erzählenden Genre das Grablied gesungen wird von denen, die selbst keinen Geist zum Fabulieren und Dichten haben, wird dereinst gerade wieder jene künstlerische Darstellungsart Triumphe feiern, wie sie heute noch die alten Niederländer von Brouwer bis zu Ostade auf den großen Märkten erleben.

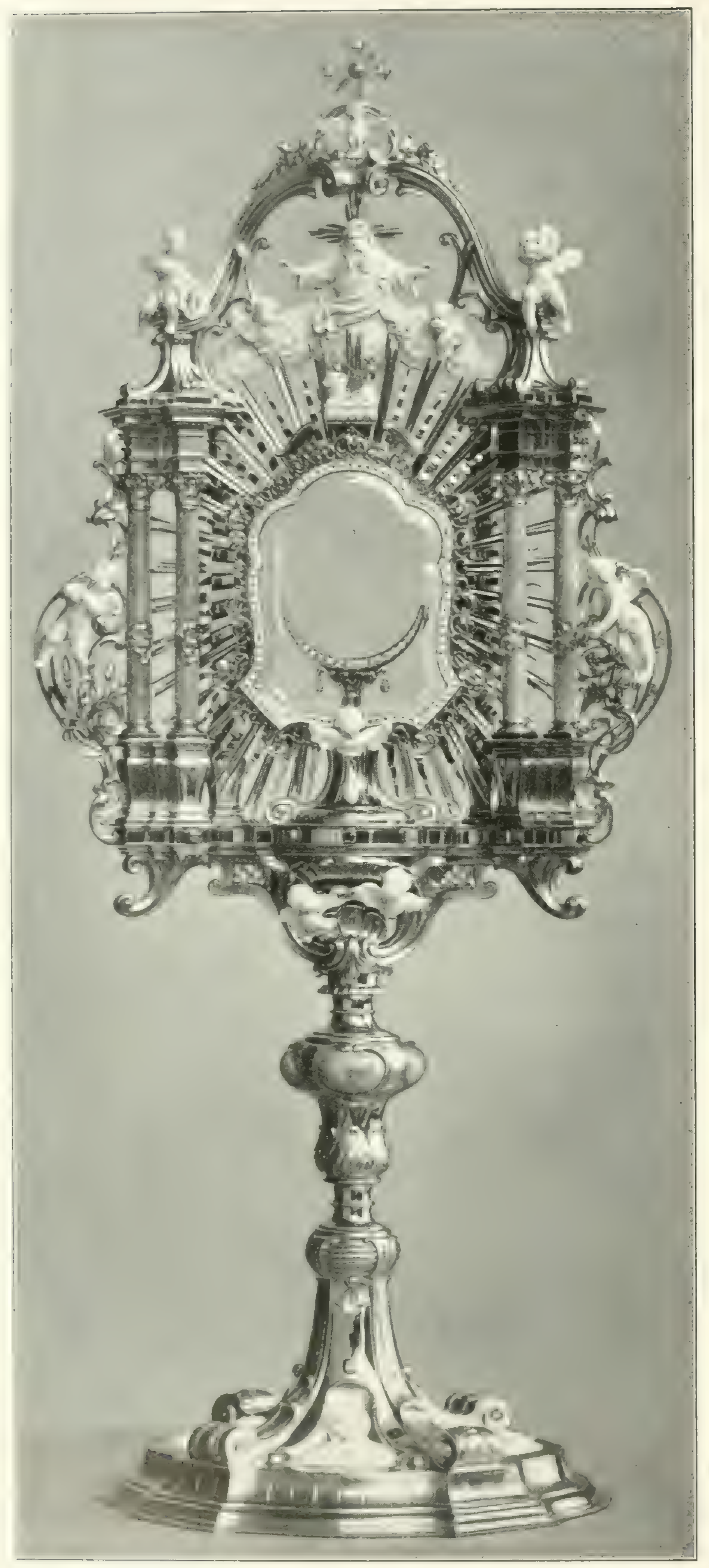
Edmund Harburgers Nachlaß ist zwar nicht so hervorragend als derjenige Diez', immerhin wird der Beschauer manch intimes und reizendes Bildchen, auch manche köstlichen Perlen delikater Malerei finden, die der



RUDOLF HARRACH CIBORIUM

Für die Fr[illegible] in München. Text [illegible] Beilage [illegible]

unermüdliche Zeichner der »Fliegenden« in stillen Stunden geschaffen. Bei oberflächlicher Betrachtung haben Diez und Harburger manchen Zug gemeinsam, die malerische Kultur, hervorgegangen aus einer trefflichen Schulung. Nur waltet bei letzterem ein stiller und nie verletzender Humor, der allen Gestalten einen eigenartigen Reiz verleiht. Sei es hier der



RUDOLF HARRACH MONSTRANZ
Für die Kirche in Bosenreutin. Text s. Beilage S. 1

[illegible]ige Bauer, der wohlbeleibte Bierkenner, dort der alte Weinbeißer oder der »kurzsichtige« gutmütige Gelehrte. Neben solch psychologischen Betrachtungen, die sich in erster Linie auf dem zeichnerischen Gebiete ausleben konnten, kommt noch die reine Freude an der Malerei bei Harburger zum vollen Durchbruch, und hier schuf er Kunstwerke, die nicht für heute und morgen, sondern auch für spätere Zeiten, trotz des bräunlich-goldigen Tones, von dauerndem Werte sind.

Bevor wir uns in den Sälen der MünchenerKünstlergenossenschaft umsehen, treten wir seitwärts in einen kleinen Raum, in welchem Fritz August v. Kaulbach inmitten einiger auserlesener Möbel und kostbaren Gerätes eine Serie seiner besten Porträts aus der letzten Zeit seiner Tätigkeit vorführt. Wir sehen das hoheitsvolle Bildnis der Prinzessin Rupprecht von Bayern, des Meisters Töchterchen mit Blumengewinde im Haar, vornehme Damen und Herren, die alle mit jenem aristokratischen Geschmack gemalt sind, wie sie nur Kaulbach zu schaffen vermag.

Weniger gut als im Vorjahr repräsentieren sich die Säle der Münchener Künstlergenossenschaft. Es sind zu viel »bunte Reihen« geschaffen. Nennen wir die Namen: Alex. Fuks »Prinz-Regent«, G. Fischer-Elpons »Stilleben«, A. Mangold »Bildnis der Baronin B.« und v. Defreggers figurenreiches, prächtiges Bild »Tiroler Landsturm vor dem Krieg«. Die Kleinmaler Franz Simm und Karl Seiler schneiden diesmal nicht so gut ab; namentlich ist Seiler in seinen Bildern, besonders im »Herrendiner«, bedeutend zurückgegangen. Die Figuren trennen sich malerisch nicht, obgleich die photographische Perspektive mehr als zuviel betont ist. Mit trefflichen Bildnissen sind ferner vertreten: Franz Pernat, Hans Best, Wilhelm Räuber, Georg Papperitz; lieb aufgefaßt und geschmackvoll in der Farbe ist das Töchterchen des Künstlers von Friedrich Wirnhier. Franz Grässel, der brillante Entenmaler und Ludwig Bolgiano als famoser Schilderer sonniger Frühlingstage haben ebenso ihr

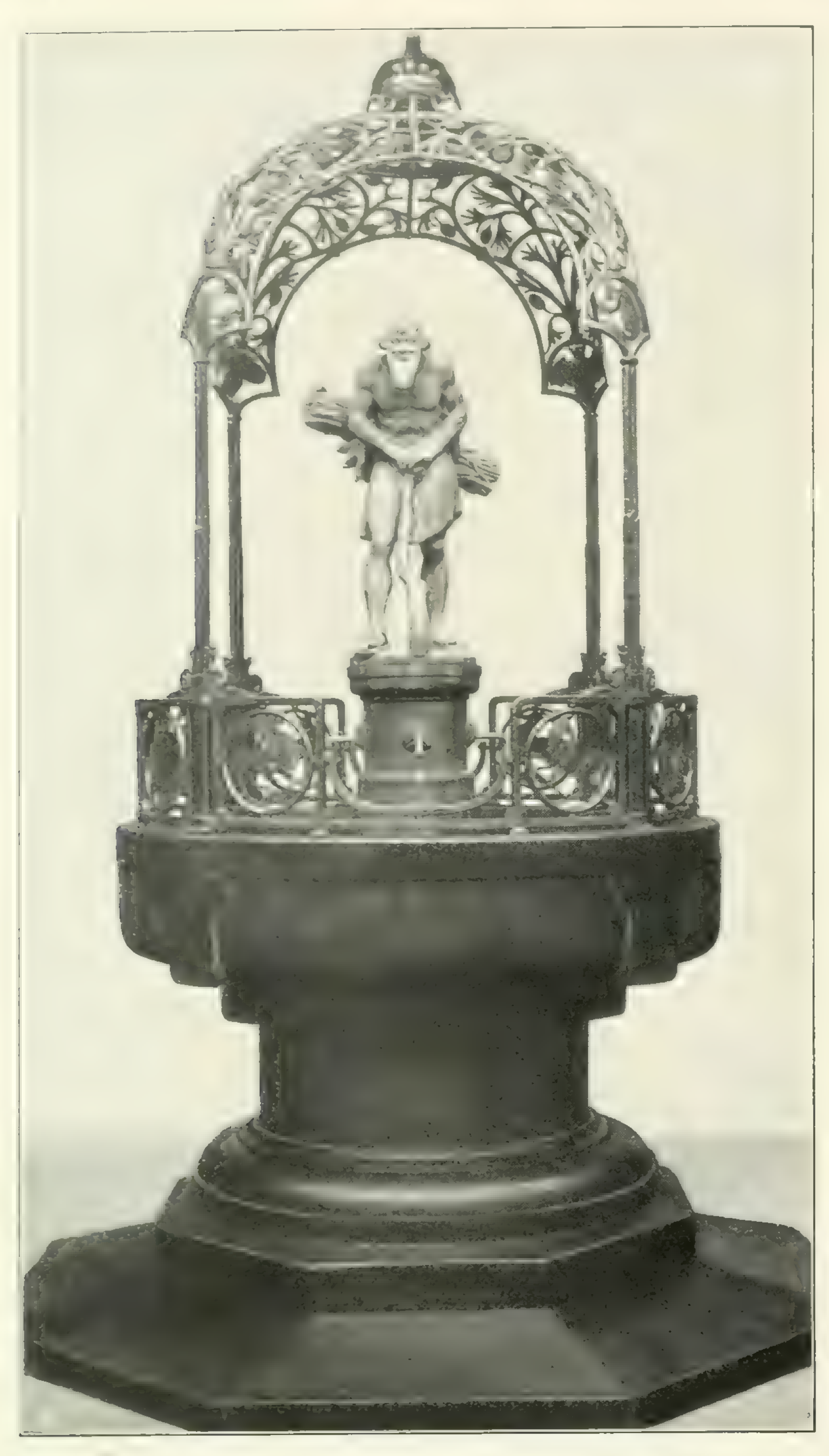
Bestes gegeben wie Alexander Koester, Herm. G. Kricheldorf, Bruno Hohlfeld, Hans Klatt, Karl Kricheldorf, H. Stelzner, Max Hartwig, Karl Thoma-Höfele, A. Bachmann, Rich. Thierbach, die beiden Willroider, Josef Wenglein, Otto Gampert, Leopold Schönchen. Man dürfte hier noch viele Namen nennen, da das künstlerische Niveau ein ziemlich gleichartiges ist. Nur möge hier der originelle, naiv schaffende A. Kühles noch genannt sein, dann Franz Schmid-Breitenbachs »Nach der Fuchsjagd«, Walter Firles ganz trefflich gelungenes »Bildnis des Prinzregenten« und Franz Multerers »Erwartung«. Im großen Oktogonsaale grüßen von den Wänden die Porträts »Papst Pius X.« und »Kardinal Oreglia« von Graf Barth. Lippay.

Wie jedes Jahr, so zeigt auch diesmal die Luitpold-Gruppe einen feinentwickelten Geschmack in der Anordnung der Säle, so daß neuerdings die altbewährten Kräfte entsprechend zur Geltung kommen. Als eines der frischesten Elemente in dieser Vereinigung muß Ad. Heller bezeichnet werden, der in seinen raffinierten Porträts eine leichtgraziöse und leichtpikante Auffassung mit einfachster Technik verbindet. Heller hat das Talent, ein Maler der modernen »schicken« Dame zu sein, weil er das unaussprechliche Parfüm, den schillernden Glanz der Oberfläche mit in seine Bildnisse hineinzumalen versteht. Überhaupt treffen wir gerade in der Luitpold-Gruppe die besseren Porträtisten. Mit in erster Linie steht Karl Blos. Er hat das Bildnis des Prinzen Rupprecht von Bayern in Uniform gemalt, durchaus ähnlich und technisch



RUDOLF HARRACH — MONSTRANZ

Für die Pfarrkirche in Großenrieth. Text s. Beilage S. 1



FRANZ BERNAUER RÜBEZAHLBRUNNEN
Münchener Jahresausstellung 1907

vereint mit der Manier des Schweizers F. Hodler wohl nur zeigen wollen, daß man sich auch eine fremde Sprache mit Mühe und Fleiß anlernen kann. Wenigstens gehen andere Künstler, wie H. Urban, eigensinnig ihren alten Weg und das ist zu loben. Urban, ein dekoratives Talent, hat wieder verschiedene Arbeiten beigesteuert, die erkennen lassen, daß der Maler fleißig tätig ist und ihm nur die Gelegenheit fehlt, seine Kräfte in monumentaler Wandmalerei auszugeben. E. Liebermann, R. Frank, Melch. Kern, Fritz Kunz, Fritz Baer, W. Geffcken, Fr. Rabending, P. H. Messerschmitt, P. P. Müller, der feinsinnige Paul Hey, dann Karl Küstner und Wenzel Wirkner gehören zum Stab der Luitpold-Gruppe, der dieser ganzen Vereinigung mit charakteristischen Werken eine bestimmte, solid künstlerische Note verleiht.

Die hauptsächlich im Vestibül untergebrachte Plastik zeigt den langsamen, aber stetigen Aufstieg der Münchner Bildhauer. Eine interessante Lösung bedeutet der »Rübezahl-Brunnen« von Fr. Bernauer (Abb. nebenan). Fr. Kühn brachte ein großzügiges Grabmal in Marmor, H. Wadere eines seiner feinsinnigsten Grabdenkmale »Im Rosenprangen«, ferner eine kühn aufgefaßte und trefflich modellierte Bronzestatuette »Der Sieger«; Karl G. Barth eine kleine Kollektion Büsten und Statuetten, die zum größten Teil noch vom Kunstverein her in Erinnerung sind. Ed. Beyrer, L. Dasio, Max Heilmaier, K. Kiefer stehen in ihren Leistungen vollkommen auf heimatlichem Boden. Der eine oder andere von ihnen ist bestrebt, das gute einer älteren Formensprache in seine eigene zu übertragen. Bei den reizenden, lebensvollen Bronzen von Fritz Christ denkt man mit Wehmut an das viel zu früh dahingeschiedene starke Talent. Besondere Erwähnungen verdienen noch unter den zahlreichen Plastiken die Arbeiten von Therese Ries, die sich stark an Rodin anlehnt, Franz Cleve »Der Todeskuß«, Karl Kiefer »Monumentalbank«, Alb. Mayer »Bildnisbüste« und »Tänzerin« und der Nachlaß von Christian Roth, jenes viel kämpfenden und bekämpften Künstlers, der Großes gewollt und stets von künstlerischen Absichten in seinem Schaffen geleitet war. (Schluß folgt)

einwandfrei; mehr malerische Bildwirkung erzielte er in den beiden Damenporträts, die von vornehmstem Geschmack Zeugnis ablegen. Kunz Meyer brachte das ansprechende Bildnis Paul Heyses, Georg Schuster-Woldan Kinder- und Mädchenbildnis, Heinrich Brüne ein famoses Herrenporträt. Otto Schaefer entwickelt sich in seiner schwung- und stilvollen Art glücklich weiter; hier sehen wir eine Kunst, die am ehesten noch dazu bestimmt ist, den Innenraum unserer heutigen modernen Wohnungen geschmackvoll zu beleben. Dagegen hat Willy von Beckerath in dem großen Wandbilde »Johannes« seine frühere, viel sympathischere Art aufgegeben und im Stile der Neoimpressionisten,

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, München



MORITZ VON SCHWIND — DIE FREMDEN BEHERBERGEN

Aus den Werken der Barmherzigkeit in der Wartburg

DIE HEILIGE ELISABETH IN GESCHICHTE UND KUNST

Von DR. HYACINTH HOLLAND

Um die heilige Frau, deren Ehre, Preis und Ruhm von den Gauen des schönen Thüringen bald über alle deutschen Lande und die ganze Welt erging, hat sich frühzeitig ein duftender Kranz von Legenden, wetteifernd mit dem reichen Rankenwerk der Sage gewunden. Löst man mit behutsamer Hand den Epheu der Dichtung, so gewährt, nach Beseitigung einiger von liebender Verehrung aufgesetzten späteren Zutaten, Übermalungen und Lasuren, das strahlende Bild, im vollen reinen Lichte der Wahrheit, den ganz überwältigenden Eindruck der alle Kunst übertreffenden ursprünglichen Schönheit, herzgewinnenden Milde und Anmut.

Geboren 1207 auf einem der alten Schlösser wie Sáros Pátak oder dem offenbar germanisierten Elzeborg, wofür man später das unserem geographischen Wissen näher liegende Preßburg (Posony) setzte, als die Tochter des Königs Andreas von Ungarn und dessen Gemahlin Gertrud, zweiter Tochter Bertholds III., Grafen von Andechs, des sog. Herzogs von Meran, Markgrafen von Kärnten und Istrien, eines mit den reichsten und mächtigsten Dynastien wetteifernden Hauses, soll sie schon frühzeitig (als kleinez kindl), treu den mütterlichen Traditionen, stille Proben ihres milden Herzens gegeben haben. Die geschäftige Mythe läßt durch den »weisen Klingsor« den nachfolgenden Ruhm des Mägdelein aus den Sternen künden; ihr Ruf dringt bis nach Thüringen. Der wahrscheinliche Mittler war der Königin Bruder und somit Elisabeths Oheim, Bischof Eckbert von Bamberg, welcher (mit Markgraf Heinrich von Istrien) der Mitschuld an der Ermordung König Philipps von Schwaben[1]) bezichtigt, zu seinem Schwager Andreas nach Preßburg flüchtete und um 1211 unter entschiedener Mitwirkung des Landgrafen Hermann nach Bamberg zurückkehrte[2]). Die Werbung negoziierte wahrscheinlich der edle Ritter Rudolf

[1]) Der durch diese unselige Tat befleckte Otto von Wittelsbach war verlobt mit einer Tochter Herzog Heinrichs des Bärtigen von Schlesien und dessen Gattin, der hl. Hedwig, der gleichfalls vom tiefsten Leid schwer heimgesuchten Schwester der ungarischen Königin Gertrud (Mutter der Elisabeth).

[2]) Der dritte Bruder Gertrauds, Berthold von Andechs, welcher damals gleichfalls in Preßburg gastete, erhielt durch seinen königlichen Schwager das Erzbistum von Colocza und die Würde eines Banus von Kroatien. Als solcher begnadete er Herrn Walther von der Vogelweide mit einem Ehrengeschenk von vier Pfund und einem Pelzröckelein, womit wohl eine Empfehlung vor oder nach der Wartburg zusammenhing.



JOSEPH SCHERER HL. ELISABETH
Karton für ein Glasgemälde

von Vargula, Erbherr auf Saaleck, Rudelsberg und Tautenburg, wie Ruedeger von Bechelaren, ein Spiegelbild und Urquell unverbrüchlicher Mannentreue, und zwar (nach neuester Annahme) für den erstgeborenen gleichnamigen Sohn des Landgrafen.[1])

Damals galt die Wartburg als der Hochsitz aller Gastlichkeit, nächst dem »hof ze Wiene«, der Landshuter Trausnitz und dem Schloß von Truhendingen, wo (nach Wolframs »Parcival«) die Bratpfannen immer schmorten; auch der edle, gleichfalls von Wolfram gerühmte Graf von Wertheim schlug eine wackere Klinge für sich und seine Tischgenossen. Auf der Warte des Thüringerlandes hatten die Ritter, Singer, Fiedeläre, Spielleute aller Art und der ganze unersättliche Troß der »fahrenden Diet« immer Gelaß; wer kam, fand offenes Tor und Herberge; neue Gewänder lagen immer bereit, auch abgetragene Kleider für das mindere Volk — zu Walthers Ehrung gehörte auch, daß er nie von letzterer Ware nahm (»getragene wât ich nie genam'«) und Rosse wurden »verschenkt, als ob es Lämmer wären«. Es war großer Rumor von allen Seiten, wie heute noch jeder Bahnzug neuen Fremdentrubel bringt; man denkt unwillkürlich an Walthers Schilderung: Wenn Einer etwa gehörleidend sei (in den oren siech), der meide »den hof zu Dürengen«, denn kommt er hin, so wird er ganz »ertoeret« (unser heute noch übliches »toret« = närrisch); ich drang so lange zu — und Herr Walther zählt sich doch zu »des milten lantgraven ingesinde« (Hausgenossen), wogegen Wolfram sagt, Mancher hieße besser »ausgesinde« — daß ich's nicht länger auszuhalten vermag: »ein schar vert ûz, diu ander in, naht unde tac; grôz wunder ist daz ieman (jemand) dâ gehoeret«

Der Landgraf ist so hoch gemut
Daß er mit stolzen Helden seine Habe vertut...
Mir ist sein edler Sinn wohl kund:
Und kostete ein Fuder guten Weines tausend Pfund
So stünde doch keines Ritters Becher leer!

Der Wein floß in Strömen, so daß Albrecht von Halberstadt die Wartburg ein »Schloß Zechenbach« nannte.

In dieses gastliche Getriebe des »milden« (freigebigen) verschwenderischen Landgrafen,

[1]) Landgraf Hermann (reg. 1190—1217) war zweimal vermählt; erst mit Sophie von Sommerschenburg († 1195), dann mit Sophie, der Tochter des ersten Wittelsbachers, Otto von Bayern — die Ehe brachte zwei Töchter und vier Söhne: Hermann (geb. 1199); Ludwig (geb. 20. Oktober 1200); Heinrich Raspe und Konrad, der nachmalige Hochmeister des Deutschen Ordens († 24. Juli 1241 in Italien). Vgl. Haeutle, Landgraf Hermann u. s. Familie. 1862. S. 87. (Ztschft. f. Thüringer Gesch. u. Alterth. V. B. 1—3 Hft.)



Kgl. Nationalgalerie in Berlin
Tuschzeichnung vom Jahre 1857

MORITZ VON SCHWIND
VERMÄHLUNG DER HL. ELISABETH



MORITZ VON SCHWIND DAS ROSENWUNDER

Fresko auf der Wartburg von Jahre 1855

der aber durch seine Schaukelpolitik — selbst Walther tadelte das »dort unde dâ« — viel Kriegsfuhr, Not und Plünderung über sein Land brachte (die gute Els nahm oft Anstand von solcher, den armen Leuten abgejagter Beute und Speise zu essen), in dieses zuchtheillos drängende Gewoge unausgleichbarer Gegensätze, wo selbst Herr Walther oft »guten tag für gut und bös« bieten mußte und selbst Wolfram dem Gastherrn einen rechtzeitig dreinschlagenden Oberst-Ceremonienmeister (seneschant) wünschte, kam das vierjährige Königskind, die »kleine Els« aus Ungarland, mit großem Cortege von Rittern, Frauen und Edelknechten, mit schwerem Malschatz, Geschmeide, Kleinod, köstlichen Gewändern, darunter die oftgenannte silberne Wiege und Badewanne (»badekübelin«): einen vielbewunderten, gerühmten und beneideten Trousseau bringend. Sie kam in den immer noch hochgehenden Nachklang des »Minnesangs-Frühling«. Herrn Wolfram von Eschenbach, der für Landgraf Hermann den »Willehalm« bearbeitete (dieses ritterliche Epos, welches den Kampfesmut und das Schlachtengewühl der mit »Sarazenen und Heiden« sich herumschlagenden Helden abspiegelt), mag die kleine Els wohl noch gesehen, den »suezen« Liedermund des Herrn Walther von der Vogelweide kaum mehr gehört haben. Von dem landläufigen »Wartburgkrieg« kann überhaupt nicht die Rede sein. Einerseits weil in dem angeblichen Jahr 1204, wo derselbe sich abgespielt haben soll, unsere Elspet noch nicht

auf der Welt war, dann aber weil dieser Sängerstreit, in welchem »die singere mit gesange kriegten« — in Wahrheit nie stattfand. Das »Wartburgkrieg« benannte Gedicht ist nicht die Schilderung eines wirklichen Vorganges, sondern eine aus sehr verschiedenen Bestandteilen aufgebaute Fabel, ein Rätselspiel, eine Allegorie, teilweise zu Wolframs Ehren, in schwerfällige Form gebracht von einem viel späteren »Meister«, welcher sogar ganz unhistorische Personen beliebig »aufs Tapet« bringt, worunter der dem »Parcival« entlehnte Zauberer Klingsor, der jeder Existenz spottende Heinrich von Ofterdingen, sogar der Teufel Nasion und Meister Stempele, der Büttel, Henker und Scharfrichter »ze Isenache« ihre fragewürdige Rolle spielen. Moritz von Schwind verarbeitete den Stoff zweimal, in Frankfurt und für die Wartburg; seine Bilder haben fast gleichzeitig mit Richard Wagners »Tannhäuser« der gebildeten Welt die jeglichen historischen Boden entbehrende Sage neu glaubhaft gemacht.

So wuchsen die nur durch vier Jahre getrennten Kinder auf, wie zwei Röslein an einem Strauch; die kleine Els und ihr künftiger Gatte, wie Bruder und Schwester. Gerühmt wird die anmutende Heiterkeit des Mägdeleins, die an Ballwerfen, »Fingerleinschnellen«[1]) und einem »hovetaenzel« ihr unschuldig Gefallen fand, mit ihren kleinen »gespielen und maidlin den reihen führte«, dann aber, die reine Lust unterbrechend, mit gebogenen Knien des »gebers aller froiden« betend gedachte. Bei der Schilderung dieser ihrer Kinderjahre denkt Ranke unnötigerweise (da zwischen den Beiden kein Verkehr nachweisbar ist) an ihre Mutterschwester Hedwig (Hadewic) die ebenso aus dem Andechs-Meraner Hause stammte, unter gleichen, ihr ganzes späteres Sein und Wesen bestimmenden Traditionen erblühte.[2]) Auch Tante Hedwig erlebte eine ähnliche Jugend, wurde frühe verlobt und erlitt in ihrer Familie schweres Leid, mußte allen ihren Kindern ins Grab sehen, eine vielgeprüfte Dulderin, die aus gleicher Weltflucht auf die Leuchte der Heiligkeit erhoben wurde.

MORITZ VON SCHWIND — VERTREIBUNG DER HL. ELISABETH
Fresko auf der Wartburg vom Jahre 1855

Als nun der junge, ihr zugedachte Hermann vorzeitig (am 31. Dezember 1216) aus dem Leben schied, erbte der siebzehnjährige Ludwig mit der Anwartschaft auf die Landgrafenwürde auch die Braut des Bruders, sehr zur Unzufriedenheit der Mutter Sophie, die für ihren Sohn wohl eine höhere oder reichere Verwandtschaft wünschte. Sie hatten sich immer Bruder und Schwester benannt. Beide behielten das kosende Wort bei, zeitlebens. Je ernstlicher er aber nach dem Tode des Vaters daran dachte, den beiderseitig beglückenden Bund zu schließen, desto nachdrücklicher wuchs die Intrigue.[3])

[1]) Ein heute noch übliches Spiel: den an einer Schnur schwebenden Ring (»Fingerlein«, daher unser etwas tautologischer »Ringfinger«) nach einem Haken als fangbares Ziel pendelnd (schnellen) zu lassen.

[2]) Vgl. Ernst Ranke in »Allg. Deut. Biogr.« 1877, VI, 40 ff. F. X. v. Wegele, Vorträge und Abhandlungen 1898 S. 70 ff.

[3]) Die nachfolgende Erzählung stammt aus späterer Zeit, enthält aber unzweifelhaft einen wohlberechtigten Kern.

Der junge Herr hatte die Sitte, wenn er über Land fuhr (wene her uze gewest was unde heim quam), so brachte er ihr immer »ettewaz Kleinotis« mit, als Angebinde, daß er ihrer in Liebe gedacht: ein »Paternoster« von Korallen, ein Spiel, Messerlein, eine Tasche, ein Bildlein, säuberlich Kreuz oder sonst etwas als Minnegabe. Er nahm sie dann an dem Arm und sie empfing ihn freundlich. Nun schlich mancherlei unsichtbare Rede am Hofe, die Els wieder »heim zu senden gen Ungern«. Der vielseitige, vielleicht aus höheren Kreisen abgeschlängelte Klatsch ward, wie es scheint, sogar der Braut zugetragen, die darob hart in Sorge kam und verzagte. Ein halb verbürgter Vorgang erläuterte die Situation und brachte bald tröstliche Klarheit. Als Landgraf Ludwig abermals von einer Reise rückkehrte, trug es sich zu, daß er wegen Anwesenheit fremder Gäste nicht imstande war, sein Lieb zu begrüßen, wie er sonst pflag. Er konnte ihr auch nicht geben, was er ihr neu gekramt, denn er mußte alsbald wieder reiten. Das erfüllte sie mit solchem Herzeleid, daß sie ihre Not dem treuen Walther von Vargula kundgab. Der biedere Ritter nahm hiervon balde Anlaß, zu seinem gnädigen Herrn »uff dem velde heimelich alsus zu gesprechen: Ich wolde uwer gnade waz vrage; wolt ir mich berichte? do antwortete om der milde fürste »frage kunlich, waz sich geziemt daz wel ich dir gerne sage«. Do sprach Her Walter, der gestrenge ritter, lieber herre, wolt ir des Konigstochter von Ungern zu der e behalde adir wolt ir si widder heim sende?« Do wiste (wies) der togentliche fürste uff den Einseberg unde sprach »sistu den grozin berg vor uns lege? wer der rot guldin und were he min: des wolde ich mich doch lieber vorzihe wen min lieb gespiel Elyzabeth; man sage waz man sage, so spreche ich daz si mir lieb ist unde uff disern ertriche ich nicht liebirs habe.« Do antworte der ritter und sprach »herre min, muste ich ir (dürfte ich ihr) di botschaft sage?« »ja (sprach der herre) daz saltu tun unde brenge ir ein warzeichen daz ich dir gebe dar zu;« her zoch uz sinem butel (Beutel, Tasche) ein zwefachin spigel wol gevazzit (eingerahmt), der hatte uff einer siten ein slechtiz (einfaches) glas, uff die ander siten di martir unsirs hern gemalet waz,[1]) den sante her ir in rechtir liebe. do si den spigel

MORITZ VON SCHWIND BEISETZUNG DER HL. ELISABETH
Fresko auf der Wartburg vom Jahre 1855

[1]) Solche Spiegel, welche gewiß jede Eitelkeit dämpften, waren häufig, gingen möglicherweise noch auch aus Gutenbergs Straßburger Fabrik hervor. — Ein ähnlicher Spiegel findet sich auf der Rückwand des Zimmers, in welchem Jan van Eyck die Verlobung des Jan Arnolfini dargestellt hat; das Glas, welches ein gerade eintretendes Paar abspiegelt, ist eingerahmt mit zehn erbsengroßen Medaillons, worauf die Marter des Herrn im kleinsten Miniatur abgebildet erscheint. — Im Tiroler Inntal fand ich einen Spiegel, auf dessen Innenseite des Glases eine erst unauffällige Teufelsfratze aufgetragen war, welche bei näherem Einblick jedem Beschauer die eigenen Züge grausig verzerrte; die darunter befindlichen derben Verse erklärten die Gefahr der Eitelkeit.



KARL BAUMEISTER — HL. ELISABETH

Im Besitz von Friedrich Pustet in Regensburg

in di hant genam, si lachte fruntlich unde sach in an unde dankete dem rittere lobesam«.[1]) Das Murren verstummte vorläufig. Der Funke aber glomm weiter, wurde bedächtig genährt und kam, wieder und abermals angeblasen, zum weiteren Ausbruch und zu furchtbarer Katastrophe.

Mit dem am 25. April 1217 zu Gotha erfolgten Tod des Landgrafen Hermann (er wurde zu Reinhardsbrunn begraben) hatte ein vollständiger Systemwechsel begonnen. Während der Vater mit seinem beständigen Schwanken in der Politik (»dort unde dâ« nennt dieses Walther v. d. Vogelweide) eine Fülle von Unglück und Elend, eine wahre Kriegsfurie über das Land brachte, strebte der neue, noch minderjährige Herr alle Wunden zu heilen. Von Friedrich II. schon am 6. Juni 1218 mit der Schwertleite als volljährig und zum Vormund der Brüder erklärt, hielt Ludwig, obwohl ein treuer Sohn der Kirche, unerschütterlich zu dem Kaiser. Der junge Herrscher war eine faszinierende Erscheinung, vor keiner Mühe zaghaft, unerschrocken, trug sich mit großen Plänen und weittragenden Entwürfen, alles selbständig durchdenkend und erwägend. Seine vielleicht weniger böswillig begabte, als arglistig beratene, übelwollenden Einflüsterungen bereitwillig ihr Ohr leihende Mutter, begünstigte das alte Ränkespiel gegen die fremdländische Braut. Hat man erst abschüssige Wege betreten, stößt man sich leicht an den kleinsten Unebenheiten und empfindet sie doppelt hart. Die beiden, nach ihrem Ermessen gleichberechtigten Söhne, schürten ebenfalls: Heinrich mit dem schwerdeutbaren Zunamen Raspe, der spätere hochfahrende Gegenkönig und dessen jüngerer Bruder Konrad, der nach einem stürmischen Leben in den Deutschorden trat, Hochmeister wurde, sich als Friedensmittler zwischen Friedrich II. und Gregor IX. im Auftrag der deutschen Fürsten nach Italien begab und dort am 24. Juli 1241 starb.



SCHÄUFFELEIN DIE HL. ELISABETH
In der Galerie zu Donaueschingen

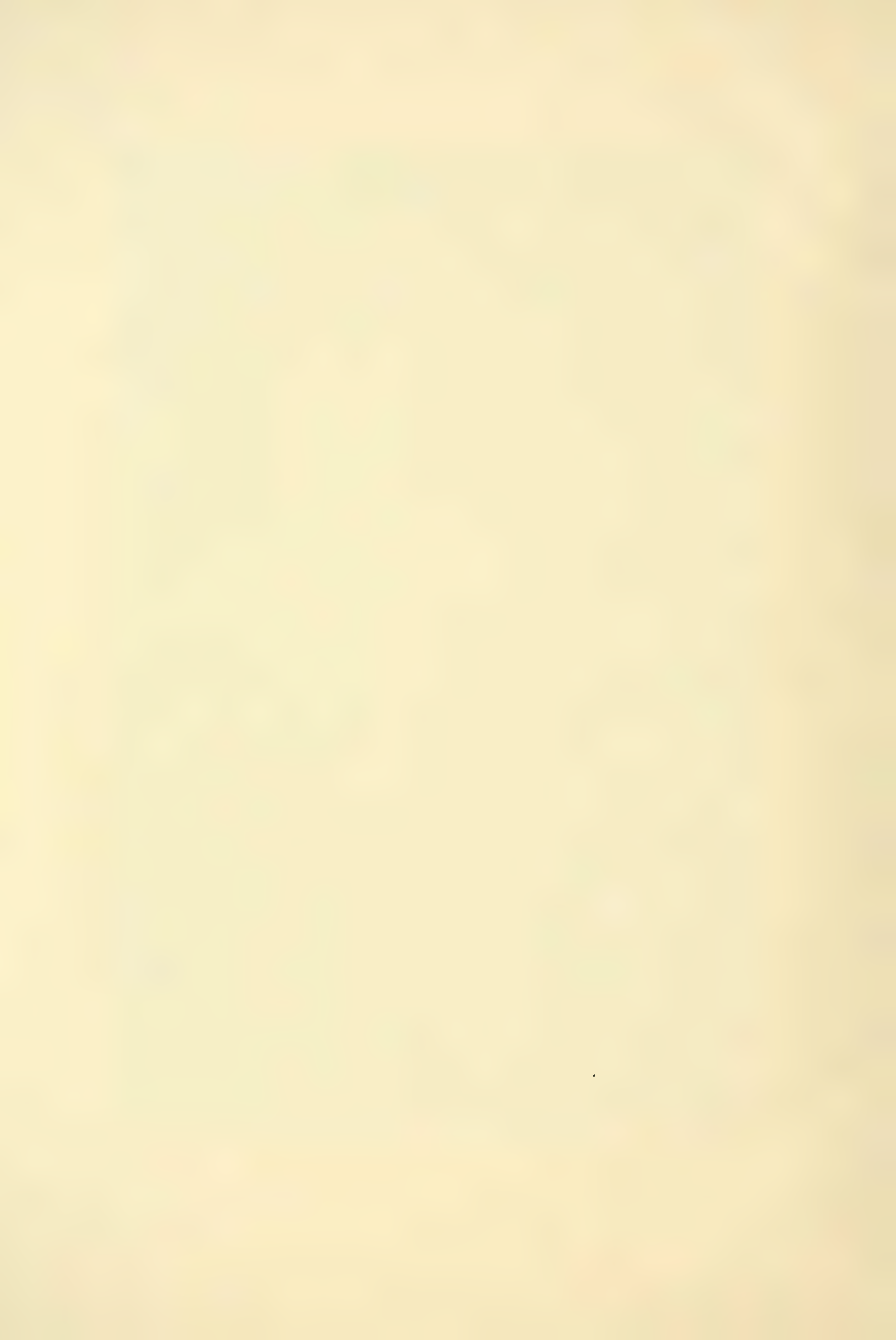
Ludwig, »der togintliche fürste« unter dessen umsichtigen Regiment das Land rasch erblühte, blieb allen frühzeitig gestellten Verführungen, die er »mit grozem zorne« abwies, unzugänglich; »bosin zublesern unde kleffern verstopfte er iren hals«. Er liebte seine Erkorene gerade dessenwillen, was die Gegner an ihr haßten. Ihre unschuldige Gottinnigkeit und Demut bot den ersten Anlaß. Daß sie von Jugend auf keine Scharlachmäntel, golddurchwebte Seidenstoffe, fremdländische Tücher und die (laut Hermann von Fritzlar als untugendliche Gewande bekannten, aus vielfärbigen kostlichen Stoffen mühesam zusammgenähten »stricheten kleidern«[2]) trug, auch keine safranfärbigen Schleier um »daz houbet bant«, rühmte man ihr übel nach. Desgleichen, daß sie vor dem Anziehen der Handschuhe betete, um nicht stolz und hochmütig zu werden, denn diese waren reich, mit »perlin, kleinod, guldin boerten und siden beslagen« (benäht), man trug auch die Ringe über den Handschuhen, an den Vordergliedern der Finger, um recht sichtbar zu prunken. Und wenn sie einmal solch wahrhaft »kostliche« Zier gar abstreifte und einem um Gotteswillen bittenden Krüppel reichte, so war das unerhörte »unfuor« und Verschwendung. Ein Ritter aus dem Gefolge löste um Geld diese fürstliche Gabe von einem Armen und trug den Handschuh, als Helmzier, zeitlebens

[1]) Vgl. Vita Ludovici: Leben des Lndgfn. Ludwig IV. von dessen Reisekaplan **Berthold**, Mönch im Kloster Reinhardsbrunn, hrsgbn. von H. **Rückert**, 1851, S. 26, **Wenck** in »Allg. Deut. Biogr.«, 1884, XIX, 594 ff.

[2]) Franz **Pfeiffer**: Deutsche Mystiker. 1845. I, 83.



Wilhelm Volz — *Hl. Elisabeth*



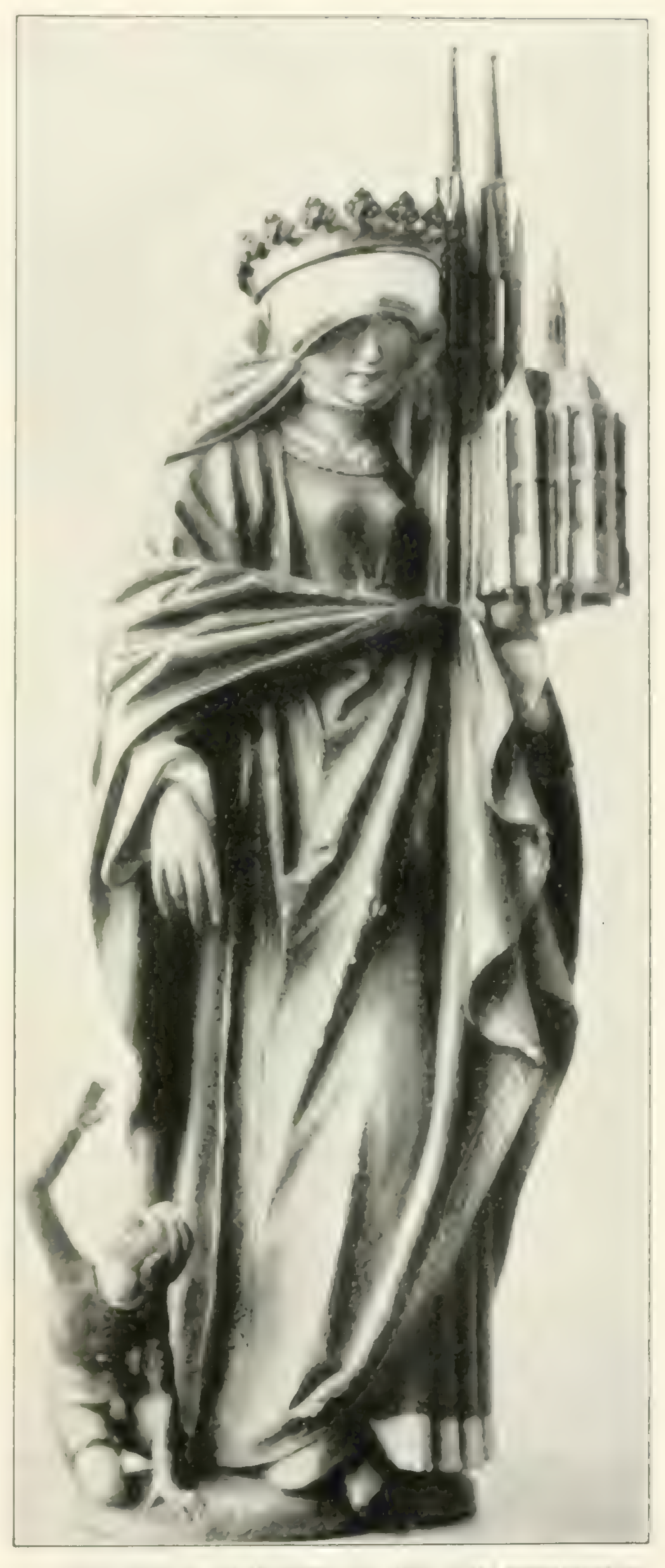
glückhaft in all den sieben Tugenden (probitates), die eines Ritters Ehre mehren. Ebenso tat später Christian von Braunschweig, welcher mit dem bisamduftenden »glove« der engelländischen Gemahlin des Winterkönigs und der Devise »Alles für Gott und für Sie« stolzierte. Einen noch größeren »Affront« setzte es, als Elisabeth mit ihrer künftigen Schwiegermutter und der Prinzeß Agnes die landgräfliche Goldkrone auf den Häuptern im höchsten Zeremoniell zur Kirche ging und demütigerweise während der heiligen Wandlung das Symbol der fürstlichen Macht und Würde von ihrem Haupte nahm. Neues Ärgernis entstand, wenn sie an der Tafel von einer Kriegsbeute oder einer, armen Leuten mit Gewalt weggenommenen Naturalsteuer, nicht essen wollte, eine Ansicht, die ihr Bräutigam Ludwig vollständig teilte. Die Indignation wurde gesteigert, als sie armen mit dem Aussatz (miselsucht) behafteten Kranken, bei Gefahr der Übertragung dieser heillosen Lepra, die Wunden mit Lauge wusch und verband.

Als nun trotz all den Anklagen und Machinationen der Bräutigam die Treue hielt und zum stillen und lauten Ärger der Hofpartei die ihm geistig ebenbürtige Braut (1221) zur wahren Landesmutter erhob, da konnte der energische Herr sich wohl insgeheim die Frage stellen, warum seine Umgebung nicht auch sichtbar zu lauter Schlangen, Drachen und Basilisken würde. Sein Biograph brach staunend in die segnenden Worte aus: »welch ein selig heilig unschuldig par kam hie zu samene von gotis willin«. In der Erinnerung des ungetrübten Glückes bekannte derselbe Autor auch später: »O wie gar ein selig leben ist diz gewest!«

Am »tage des erzengils sente Michahelis« (1222) zog das Ehepaar »mit grozem gefolge von rittern unde knechten« nach Preßburg, wo die junge Frau vielleicht erst jetzt im ganzen Umfang die greuliche Tatsache erfuhr, wie ihre Mutter von einem Führer der Irritisten, der ungarischen Nationalpartei, vor den Augen ihrer Kinder ermordet worden war (1213) — auch ein merkwürdiges Zeichen der Zeit!

Als nun bald nach der Rückkehr, zu Kreuzburg, als erstes Unterpfand des Glückes der zu seines »aeltirvadar« (Großvaters) Erinnerung auf Hermann getaufte Sohn und Erbe erschien, da ließen dessen um die gehoffte Erbfolge gebrachten Oheime rachesüchtig neue Hebel in Bewegung setzen.

Desto mannhafter erfaßte ihr Bruder seine Regentenpflicht mit starker Hand. Es gab



STATUE DER HL. ELISABETH IN DER ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG, 14. JAHRH. (*Beilage S. 17*)

schwere »arebeit« nach innen und außen. Die Umsicht, mit welcher der junge Herr aus der Zeitlage den möglichsten Vorteil für seine politischen Pläne auf streng rechtlichem Wege zu erstreben suchte, gereichte seiner klugen Beharrlichkeit zu hoher Anerkennung. Die Folge davon war freilich eine oftmalige Abwesenheit. In diesen Fällen legte seine Gattin allen Schmuck ab, kleidete sich wie eine »witewe«, ganz ihren charitativen Be-

strebungen lebend, wodurch der um seinen lauten Ruf gebrachte Hof neuerdings zu leiden schien. Die Schwäger hatten indessen anderswo mit ihrer Lustbarkeit zu tun und gingen ihre eigenen Wege, ohne die durch ihre Unantastbarkeit doppelt mißliebige Schwägerin aus dem Auge zu verlieren.

Die Tugenden der »suezen Els« traten — wie selbst ein kritischer Biograph bestaunt — immer mächtiger hervor und bilden gerade das Große, Wunderbare an ihr, zumal die Demut, barmherzige Wohltätigkeit, diese praktischen Seiten ihrer Frömmigkeit, in solchem Umfang und auf solcher Höhe des Lebens sonst nirgends gefunden wurden«. Dieser wahrhaft evangelische Charakter ihres praktischen Christentums, diese rührende Selbstlosigkeit, verbunden mit echter, veredelter Menschlichkeit, hat ihr zu allen Zeiten mit Recht die Bewunderung der Welt erworben. Nur ihre nächste Umgebung empfand dafür kein Verständnis. So wurde sie (obwohl auch vielfach getäuscht und mißbraucht) ein wahrer Trost aller Bedrängten und Betrübten, aller Leidenden und Bedürftigen.

In rührender Vereinsamung packte die schwache und doch so tatkräftige Frau die soziale Frage ebenso mutig und verständnisvoll, wie sie gegen die anwachsende Gefahr der »Miselsucht« allein den Kampf wagte.



HL. ELISABETH
Detail zu Abb. S. 33

Ihre Höhe erreichten diese Bestrebungen während der Zeit der großen Hungersnot im Frühjahr 1226. In Abwesenheit ihres Gemahls, während dieser bei Kaiser Friedrich in Italien schweren diplomatischen Fragen oblag, ließ sie, zum offenen Ärger der Hofpartei, alle Kornkammern öffnen, half überall, gründete zu Eisenach ein Spittel und als früheste Vorläuferin des später darob maßlos bewunderten Rumford, aber im Gegensatz zu diesem für Titel, Geld und Ehren sehr empfänglichen Philanthropen, aus eigenen Mitteln ein Spital und eine Suppenanstalt, verteilte Kleider, Decken und Wäsche, übernahm persönlich — ihre Schwiegermutter assistierte ihr schwerlich im Komitee — die Aufsicht und selbst den größeren Teil der Krankenpflege. Damit wußte sie sich im Einvernehmen mit ihrem gleich »milden« Gatten, welcher nach seiner Rückkehr die vorgebrachten Klagen bündig mit den Worten abwies: »Lasset sie den armen Leuten um Gotteswillen Gutes tun, wenn uns nur die Wartburg und die Neuenburg zu unserer Herrschaft bleiben«. Elisabeth wäre mit noch weniger zufrieden gewesen; sie träumte von einer Idylle: einem Holzhäuschen und zweihundert Schafen, worauf Ludwig erwiderte: »Zweihundert Schafe — da wären wir ja noch reich!« Ein national-ökonomischer Fingerzeig?

Daraus ist selbstverständlich, daß Ludwigs Gemahlin sich ihrer charitativen Freigebigkeit vor ihrem edlen Gatten nicht zu fürchten brauchte, geschweige denn Anlaß gehabt hätte, zu einer Notlüge zu greifen. Damit ist das »Rosenwunder« als eine später erfundene Sage zu betrachten, die ihr schon am Hofe ihres Vaters in die Kinderschuhe geschoben und dann beharrlich und gewiß ganz gegen den wahren Geist der Legende, erzählt wurde. Der Kern derselben wäre ja doch immer eine — Lüge! Eine solche empört uns im Munde des Kindes. Einer so heiligmäßigen Frau kann unmöglich ein unwahres Wort über die reinen Lippen springen, sonst müßten statt der Blumen Nattern und Schlangen im Korbe liegen, wenn sie den mit solchen Werken der Nächstenliebe völlig einverstandenen Gatten auf die Frage »Was trägst du hier, liebe Schwester?« frech mit »Rosen und Lilien« belogen hätte.[1]) Sehr richtig sagt F. X. von Wegele: »Diese lieb-

[1]) Mit einer nur für Blumauer oder Wieland passenden Spottsucht prüft ein anderer »Dichter« unsere Geduld mit der geistlosen Behauptung, die Els habe ihrem Gatten etwas vorgegaukelt oder gezaubert. Nur mit widerstrebender Feder läßt sich eine solche Roheit wiedergeben: Sie habe gerade Bretzel und Würste verschleppt, als der Herr Gemahl sie ertappte und sie die schnippige Antwort gegeben, die sich auch durch ihre Taschenspielerkunst bewährte. Darauf habe der gutmütige Mann eine dieser Blumen auf sein Barettlein gesteckt; da Zauber nicht über Nacht hält (fährt unser armseliger Plauderer weiter), so wäre es wünschenswert zu wissen, ob er am nächsten Morgen eine — Bretzel oder Bratwurst auf seiner Kopfbedeckung gefunden. Jam satis!



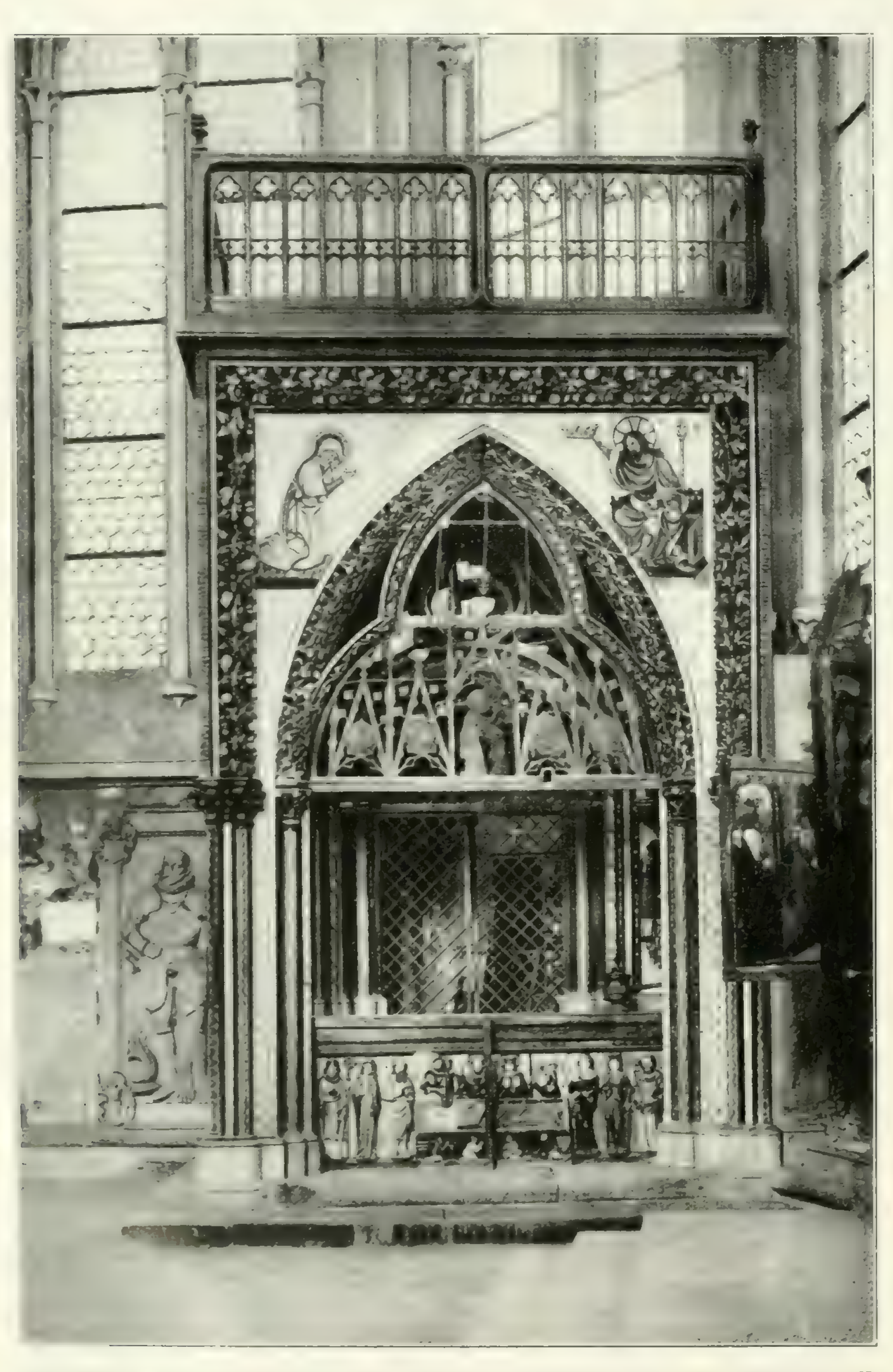
JOSEPH WAHL — DIE HL. ELISABETH IN DER KIRCHE ZU EISENACH
[illegible]

lichen und rührenden späteren Zutaten (die übrigens auch von ihrem gleichnamigen portugiesischen Spiegelbilde in landläufiger Tradition umgehen) dürfen aber nur als ein obendrein nicht glücklich oder stilgerecht erfundener Blumenkranz betrachtet werden, womit die (nicht gewissenhafte) Nachwelt das hehre Bild der hohen Frau zu schmücken wähnte.« Ebenso töricht und gedankenlos wird ein anderer Bericht entstellt. Bei der Herabfahrt mit einer Dienerin über den steinigsteilen Weg von der Burg fiel eine Schachtel mit Spielzeug aus dem Wagen; S. Elspet habe nun, und das ist glaubhaft, geklagt, daß viele Kinder dadurch um eine Freude gekommen. Nun habe aber die fromme Frau zu Gott gebetet und die ganze zerbrochene »Archenoah mit den Wursteln sei wieder heil und gesund geworden«! Welchen Begriff müssen solche Berichterstatter von einem Wunder haben?

Ihre herzinnige Liebe und Treue für den Gatten zeigt die ergreifende Episode, als sie, erfreut über die Rückkehr desselben, der inzwischen das zu einer Heerfahrt gen Palästina verpflichtende Kreuz genommen, selbes, nach ihrer Gepflogenheit in der Gürteltasche »kramend«, fand, ehe er dessen gewahr ward und nun überrascht »erschrac, daz si rechte als tot nider sanc zu der erdin«. Es gab »unsprechlichen jammer unde betrubniße« bis sie sich faßte und in Gottes Willen fügte. Als dann einige Wochen später, nach vielen Vorbereitungen, an jenem Johannisfesttag 1227, der Sonnenwende ihres beiderseitigen Glückes, der Fürst mit seiner Ritterschar von Schmalkalden

aufbricht, vermag die ein neues Pfand der Liebe unter dem Herzen tragende Frau sich nicht von ihm zu trennen, sondern dehnt das Geleit immer weiter und weiter, bis der Abschied durch Ritter von Vargula geboten wird und Ludwig »seinem gemahl« den Ring zeigt, dessen Überbringer ihr sichere Nachricht von ihm künden werde, von Leben oder Tod: »Do si sich soldin scheiden, zoch zu dem letztin der milde Furste ein vingirlin uz siner taschin da mete her phlag sine heimelichen brife zu vorsegiln, wiste (zeigte) iz siner betrubetin wertine Hausfrau und sprach uz grozir mildeheit sines herzin: »mine allir liebiste swestir, sieh diz vingirlin dar inne gegraben ist daz lamp gotis mit einer van (Fahne) unde vorworcht (gefaßt) in eime edeln saphir:[1]) daz sal dir ein warzeichen si, bi weme (durch welchen Boten) ich dir daz sende, dem saltu genzlich gloubin waz he wirbet von minem lebin unde auch von minem tode«. Unde dructe si fruntlich an ire hant unde sprach: »got von himele geseine (segne) und beware dich, allir liebiste swestir min« . . (Rückert S. 58).

Als im Spätherbst die Botschaft von dem am 11. September bei Otranto erfolgten Hinscheiden des Einziggeliebten eintrifft, bricht sie in den herzdurchschneidenden Klageruf aus: »Tot, tot ist mir nun die Welt mit ihrer Freude und Ehre!« Alles ist ihr zunichte. Untröstlich durcheilte sie die Gänge des Schlosses!



GRABDENKMAL DER HL ELISABETH IM OSTCHOR DER ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG. GEGEN 1249

Ebenso ergreifend ist ihr Jammer beim Anblick des (im Sommer 1228) von den rückkehrenden Kreuzrittern aus Italien gebrachten, die teuersten Ueberreste bergenden Sarges. »Herr — spricht sie im Gebete — du weißt wohl, daß mir, hätte es nach deinem heiligen Willen sein sollen, sein Leben und sein liebliches, fröhliches Angesicht über alle Freude, Wonne, Ehre und Lust dieser Welt gewesen wäre, nun aber will ich deinem Willen, mein allerliebster Herr, nicht widerstreben.« Rührend wahr ist ihre Ergebung!

Wie ernst man damals das Gelöbnis eines Kreuzzuges nahm, beweist die feierliche Lossprechung des Toten im Dom zu Bamberg von seinem Gelübde,[2]) wo der Bischof »di gelobde von in genam« (Rükkert S. 65).

---

[1]) Dieselbe Darstellung findet sich schon in den Katakombenbildern, und wird in Wolframs Parçival und von dem unbekannten Dichter des jüngeren Titurel in der Beschreibung des imaginären Graltempels in ein Glasgemälde »gesmelzet« erwähnt. Dieselbe Vorstellung bildet sogar später noch den Mittelpunkt (die Anbetung des Lammes) auf dem Genter Altarbilde der Brüder van Eyck.

[2]) Aus dieser ernsten Auffassung erklärt sich das Ärgernis, welches Kaiser Friedrich II. erregte, als derselbe, bei der dringlichen Sachlage der orientalischen Frage, sein schon bei der Krönung 1220 und 1225 feierlich gegebenes Versprechen (zuletzt sogar mit dem freiwilligen Beisatz,



RELIQUIENSCHREIN DER HL. ELISABETH IN DER ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG AUS DEM 13. JAHRHUNDERT
Text Bd. I, S. 18

Mit ihrem Gatten hatte Elisabeth wirklich alles verloren. Er war, nach Wegeles prägnanter Charakterskizze: »einer der edelsten deutschen Fürsten, die je gelebt, dem es wie nur den wenigsten gelang, Gott zu geben, was Gottes, dem Kaiser was des Kaisers; dem sicher bei längerem Leben noch eine große Rolle in den bald beginnenden deutschen Verwicklungen beschieden gewesen wäre.« Die arme Witwe stand völlig unbegriffen, gänzlich verlassen. Ihr Bamberger Oheim beschränkte seine vorläufige Teilnahme auf die in seinem Sinne wohlgemeinten Vorschläge zur Erreichung einer tröstenden Stütze durch eine — neue Heirat. Von der tiefinnerlichsten Natur seiner Nichte hatte er wohl keine Ahnung. Noch weniger ihre Schwiegermutter und die beiden Schwäger, denen ihre Frömmigkeit ein Greuel schien, welche, weit entfernt von freundlicher Gesinnung, sie als exzentrische Verschwenderin haßten. Die Krisis ließ nicht lange warten. Statt der Vormundschaft über den vierjährigen Hermann, übernahm der zweideutige, nach keiner Seite in gutem Andenken stehende Heinrich Raspe, mit einer Arglist à la Louis Philippe, für sich die Regentschaft und Würde, an welcher er großmütig seinen jüngeren, heißblütigen Bruder, den später freilich als Hochmeister des Deutschritterordens reuig einlenkenden Konrad teilnehmen ließ. Der junge rechtmäßige Erbe und Neffe Hermann wurde zunächst mit Hessen abgefunden und die etwaige Einsprache seiner Mutter durch einen alles Recht und Menschengefühl verleugnenden Gewaltstreich beseitigt: Man verwies die widerrechtlich depossedierte arme, durch die schrecklichen Aufregungen der letzten Zeit ganz zermarterte Frau, welche kurz vorher

er wolle dem Bann verfallen sein, wenn er binnen zwei Jahren die Fahrt nicht unternehme) immer wieder gründlich verschob und dann doch die »Reise« nach Palästina unternahm, das er bannbehaftet nicht betreten sollte. Dazu kam dann noch die Verstimmung, daß er auf diplomatischem Wege einen zehnjährigen Frieden, also mehr erreichte, als alle Vorgänger mit dem ungeheueren Aufgebot der ganzen europäischen Waffenmacht.

ihrem dritten Kinde Gertrud (der späteren Abatissa von Altenburg) das Leben gegeben hatte, aus dem Schlosse ihres Gatten.[1]) Nur ein kurzes Erbarmen zeigte sich für die Kinder — sie wurden am anderen Tage der Mutter nachgeschickt.[2]) Der von der Ungnade des neuen Herrscherhofes betroffenen Frau wagte sich von den Städtern, die sie mit Wohltaten überschüttet hatte, niemand anzunehmen; Hohn und Mißhandlung waren die weiteren Folgen. Die Seele der armen Verlassenen aber überquoll in Dankbarkeit für Gott, der diese Heimsuchung über sie verhängte und seines Leidens teilhaft werden ließ!

Ihr Gewissensrat, der vielgenannte Meister Konrad von Marburg, welcher an die Stelle der frühesten Jünger des heiligen Franz getreten war, scheint während der Katastrophe anderswo gewesen zu sein. Landgraf Ludwig hatte ihn am 12. Juli 1227, kurz vor der Abreise aus Otranto, für die Zeit der Abwesenheit des Regenten urkundlich mit Ausübung der Patronatsrechte und als Generalvikar betraut. Es dauerte lange, bis auf Intervention ihrer nächsten mütterlichen Verwandten, der Abatissa Mathilde des Klosters zu Kitzingen, ihres Oheim des Bischof Eckbert von Bamberg, des mutigen Rudolf von Vargula und der Ritterschaft, zuletzt auch des durch Meister Konrad unterrichteten Papstes Gregor IX., die Wartburg ihr wieder geöffnet wurde, unter Zusage von 500 M. Leibgeding und des Witwensitzes zu Marburg. Aber das Zusammenleben mit ihren alten Gegnern, die ihre Rechte so schnöde mißachtet hatten, konnte nicht lange dauern. Sie dachte daran, wie eine Reclusa in einem Kloster sich einschließen zu lassen und auf alle ihre Rechte zu verzichten. Vergebens bat die verzweifelte Frau in ihrer unfaßbaren Demut unter vielen Tränen ihren hartgeherzten Schwager: vor den Türen betteln zu dürfen! Im schreiendsten Gegensatze zu ihrem Seelenzustande fehlte es nicht an wohlmeinenden Stimmen, der »guten Creatur« durch eine — neue Heirat vorsorglich aufzuhelfen.

Schließlich vollzog sie am Karfreitag 1229 in der Kapelle der Minoriten den feierlichen Akt: Die Hände auf den Altar legend, brach sie mit aller Gegenwart und Vergangenheit, dem eigenen Willen, aller Herrlichkeit der Welt (die ihr in Wahrheit in der von Walther von der Vogelweide und Konrad von Würzburg abgeschilderten Gräßlichkeit, wie auch dem edlen Wirnt von Grävenberg[3]) kundbar geworden war) kurz allem entsagend. Sie würde, ohne Meister Konrads Einsprache, auch die durch Heinrich Raspe zugesagten Anrechte weggeworfen haben. Dann zog sie nach Schloß Marburg, ihrem verbrieften Witwensitz, dessen Burgleute und Insassen ihr gleichfalls feindselig gesinnt waren und erwählte das nahegelegene Wehrda, welches außer einem Burgsitz ein Klösterchen mit einer Kapelle besaß. Nachdem sie mit dem Reste ihrer Habe ein Spital für Arme, Alte und Kranke gestiftet, baute man ihr am Fuße des Schloßberges aus Holz und Lehm ein armes Haus, wo sie mit ihren Dienerinnen Gude und Eisentrud einzog, die alsbald durch Meister Konrads unfaßbare Härte von zwei unholden Plaggeistern ersetzt wurden. Bekleidet mit dem grauen Gewand des dritten Ordens vom hl. Franz, kennt sie nur einen Trost: Arme und Kranke zu pflegen und ihnen wohl zu tun. Sie kamen scharenweise. Für diese verdient sie, eine wahre Landesmutter, durch ihrer Hände Arbeit, während sie sich die schwersten Entbehrungen auferlegt und jeden Bissen buchstäblich vom eigenen Munde abspart. Die größten Opfer bringend, vom Liebsten sich trennend, entsagt die Mutter sogar ihren Kindern, Gott allein weiß unter welchen Kämpfen der Seele; die höchste Selbstentäußerung, das letzte an ihren unvergleichlichen Gatten, an ihr verrauschtes, eheliches Glück erinnernde Band lösend. Ebenso entsagt sie der Freude an Bildern, die sie ehedem verständnisinnigst geliebt haben muß, welche jetzt die armen Jünger

[1]) Nach den neueren Darstellungen von Mielke und Börner (1888) ist auch Wenck (1902) geneigt, weniger belastende Züge für das Landgrafenhaus anzunehmen, Elisabeth habe freiwillig die Wartburg verlassen, die fürstliche Familie sich »sogar gegen ihren Willen« um ein Unterkommen in Eisenach bemüht und großmütig die Kinder ihr — nachgeschickt! »Man« hatte es ihr gründlichst so gemacht, daß ihre wahrlich himmlische Geduld riß und sie freiwillig ging und daß ein Leben als Bettlerin — und sie wußte, was dieses schreckliche Los sei — besser daran war, als solche fortgesetzte moralische Qual und Mißhandlung! Indessen sind diese »dunkeln Vorgänge« noch lange nicht »genug aufgehellt«!

[2]) Moritz von Schwind verschärft die den Abstieg darstellende Szene, indem er auf seinem Bilde, der Mutter nicht allein ihre Kinder, sondern sogar noch ein viertes, legendäres, unterwegs gefundenes Waiselein beigibt, welches sie liebreich aufgenommen und unter den Mantel geborgen habe. (Abb. S. 29).

[3]) Vgl. die ausführliche, ergreifende Novelle Konrads von Würzburg über Wirnt von Grävenberg, den Dichter des »Wigalois«: Holland »Gesch. der altdeut. Dichtkunst in Baiern«. 1862. S. 297 ff. Die mittelalterliche Plastik behandelte diesen Stoff in Steinskulpturen z. B. an der Sebaldkirche zu Nürnberg, im Dom zu Worms, Freiburg i. B., Straßburg usw. Im fühlbaren Zusammenhange damit steht auch der Schluß des »Winsbeke«, s. ebendas. S. 387.

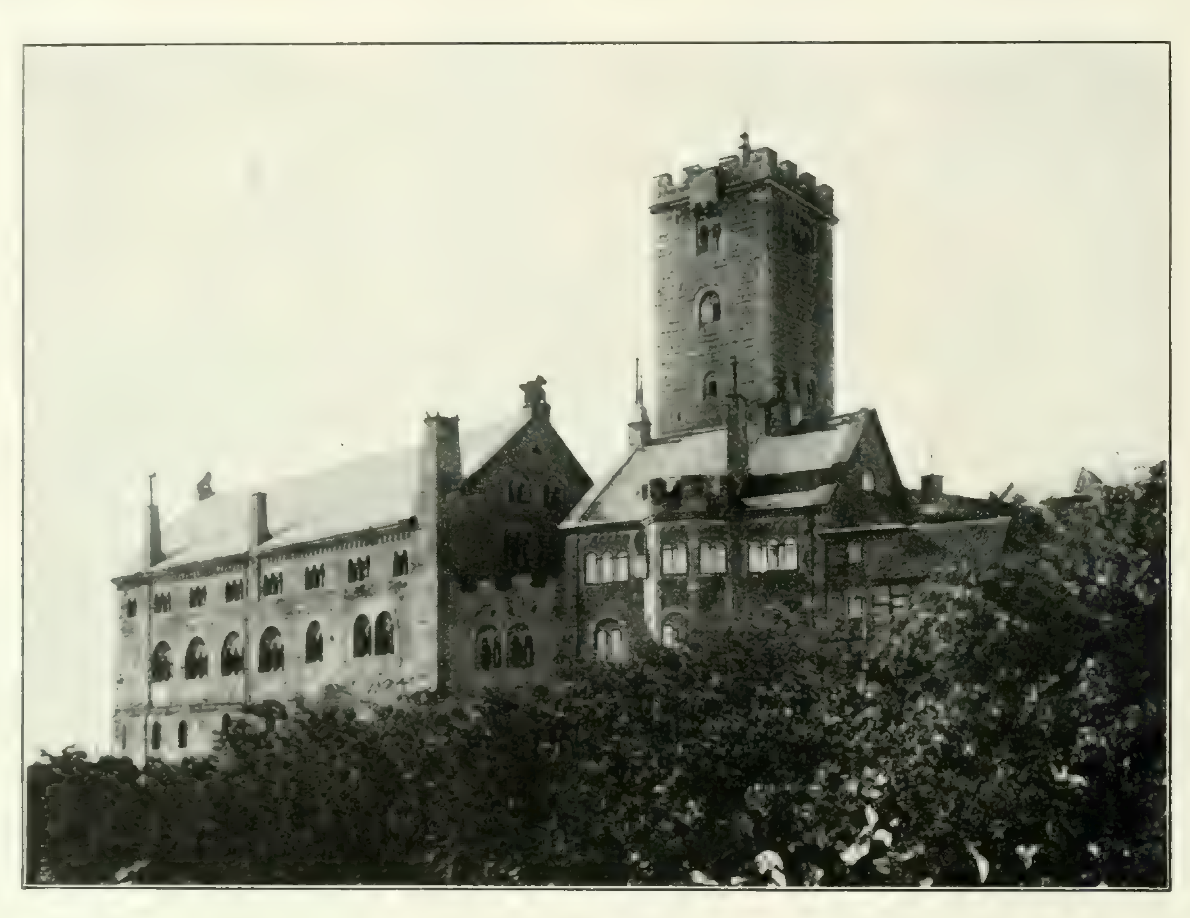


ELISABETHKIRCHE IN MARBURG, ERBAUT [illegible]
[illegible]

des hl. Franz ihr zum Troste zeigen wollten. Auch diese üben keine Kraft mehr über die ganz verlassene, nur im Urbild alles Leidens lebende Frau; ganz absterbend aller und jeder irdischen Empfindung und Fühlung. Und dafür obendrein dieses psychologische Problem Meister Konrads — diese eiserne Disziplin und asketische Folter! Unser Gefühl empört sich, wenn wir jetzt noch von Backenstreichen, Stockschlägen und Geißelhieben hören; ein dienender Bruder vollzog die Exekution, wozu Meister Konrad das Miserere mit seiner schartigen Krähenstimme intonierte.[1]) Und trotz allem und allem hat die klare reine Frau nie die stete Fröhlichkeit

[1]) Vgl. E. Ranke's Schilderung dieses unbegreiflichen Mannes in »Allgem. Deutsch. Biogr.« 1882. XVI, 642—48.

und sonnige Heiterkeit des Geistes verloren, sie verfiel niemals in hysterischen widerlichen Trübsinn oder melancholischen betschwesterlichen Unmut! In ihrer Seele loderte die seraphisch überirdische Gottesminne in unerschöpflicher Glut! die helle Poesie sokratischer Anmut und Armut. Die Welt nennt selbe freilich nur menschenunwürdige Torheit. Das »Übermenschentum« blieb der neuesten Zeit vorbehalten. — Kein Wunder, daß sie noch im Leben wie eine Heilige und Märtyrin verehrt und von nah und fern aufgesucht wurde; daß ihr Ruf in unerhörter Schnelligkeit durch die Lande flog, daß sie Engelgesang, welchen eine ihrer Frauen hörte, ist ein Symbol und schönes Spiegelbild des seraphischen Rosenwunders. Alle ihre Gegner haben sich zuletzt vor dieser dornenlosen Rose (rose ane dorn) gebeugt, selbst der wilde Landgraf Konrad ist aus ihrem Widerpart ein glühender Verehrer geworden, hat ein neues Leben begonnen, das Kleid des Deutschritterordens (am 19. November 1234) angelegt und am 14. August 1235 den ersten Stein fundiert zu dem ihren Namen immerdar verherrlichenden Marburger Münster, dieser architektonischen Frühblüte des deutschen Spitzbogenstils (Abb S. 39). Bei der am 1. Mai 1236

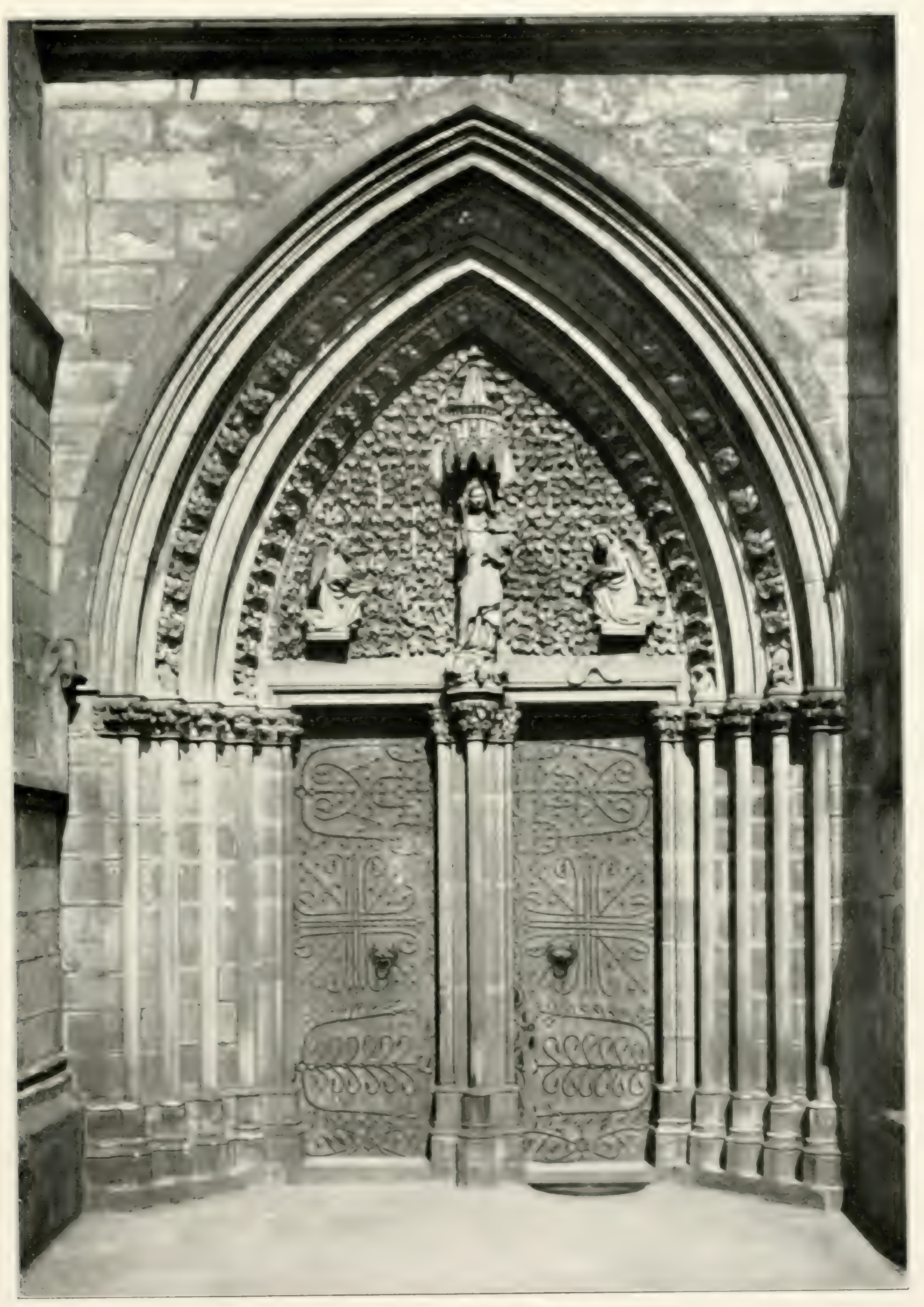


DIE WARTBURG

als glättende und versöhnende Mittlerin und »forspreche« in allen Anliegen angerufen wurde, daß man die kleinsten Andenken an sie in höchsten Ehren hielt, ja daß an ihrem Grabe jeder Bedrängte Hilfe, Trost und Heilung zu erlangen wähnte und fand.

Das größte Wunder aber war der allgemeine Sieg, welcher diese »wurzel der güete« und »stam der diemüete« (Parcival 128, 27) sterbend und im Tode über alle, auch über ihre alten Feinde errang. Sie gab ihr Unsterbliches in Gottes Hände zurück am 17. November 1231 (das Datum ist durch einen Irrtum der Kanonisations-Bulle auf den 19. dieses Monats verschoben). Der zur Begrüßung der scheidenden, in den Himmel aufsteigenden Seele, über dem Sterbehause angestimmte erfolgten Translokation ihrer Gebeine setzte Friedrich II. der Toten eine goldene Krone »de suo thesauro sacro« auf das Haupt mit den bedeutsam huldigenden Worten: »Weil du sie im Leben nicht wolltest nehmen, empfange sie jetzt im Tode!« Und der im Rufe der Gottlosigkeit stehende Herrscher ehrte sich selbst, indem er, die Kaiserkrone auf dem Haupte, im härenen, strickgegürteten Büßergewande und barfuß, den von Bischöfen geleiteten Sarg tragen half.

In kürzester Zeit war dieser überraschende Umschlag erfolgt. Gregor IX., das sichtbare Oberhaupt der Christenheit, erhöhte die demütige Dulderin (am 1. Juni 1235) unter die Vorbilder und Leuchten der Kirche. Bald darauf wurden ihre Überreste in einem wahr-



PORTAL DER ELISABETHKIRCHE IN MARBURG

scheinlich 1249 fertiggestellten, kunstreich reliefgezierten Reliquiar geborgen, bis ein Nachkomme, Landgraf Philipp von Hessen, ihre Ruhe störte, wodurch derselbe seinem Beinamen des »Großmütigen« gewiß keinen neuen Glanz verlieh, als er am 16. Mai 1539, nach »ungarischen Dukaten« lüstern, die Überreste seiner »Muhme Els« in schnöder Weise beseitigen ließ.

Alle Künste boten willig die Hand zu Schmuck und Zierde ihres Namens. Neben dem Marburger Münster entstanden eine große Anzahl von ihrem Andenken geweihten Kirchen, beispielsweise der wahrscheinlich 1257 gegründete Prachtbau zu Breslau (vgl. H. Luchs 1860) und viele andere. Die Skulptur meißelte in Stein und Holz ihre Statuen, in erster Reihe das Pfeilerbild zu Marburg, wo die das Modell ihrer Kirche tragende Fürstin, die schwere Krone über dem Witwenschleier, einem Armen ihr Brot spendet, ein vielfach beibehaltenes, selbstredendes Symbol der Charitas (Abb. S. 33). Auch aus farbenprächtigen Glasbildern leuchtet ihre Gestalt, so zu Marburg, woselbst auch die durch sie geübten Werke der Barmherzigkeit ihre wohlberedte Wirkung üben. Das große, ihre ganze herrliche Figur zeigende Fensterbild dürfte sogar auf Vater Holbeins spätere Auffassung gewirkt haben.[1] Eine um 1300 entstandene mühsame Leistung subtiler Nadelmalerei zeigt im Dom zu Erfurt die sog. Elisabeth-Kasula,[2] mit miniaturmäßig kleinen Figuren, vielleicht ein Erzeugnis fürstlich-klösterlicher Hand. Weniger gefällig ist die stark verkürzte Figur unserer eine Kanne und fünf Brote tragenden Heiligen im Altarwerk zu Dienstädt (bei Orlamünde).[3] Ganz nach der »Legenda Aurea« des Jacobus de Voragine arbeitete der unbekannte Maler den aus 14 Fresken bestehenden Zyklus in der 1309 konsekrierten Deutschordenskirche zu Sachsenhausen bei Frankfurt a. M., welcher im 16. Jahrhundert übertüncht, endlich wieder entdeckt, unter E. v. Steinles Leitung durch Weinmaier (1881—84) restauriert und von Joh. Ritter von Diefenbach[4] unter Beigabe der betreffenden Textstellen in photographischer Reproduktion erschien. Wohl einer ähnlichen Quelle entnahm Michel Wolgemut den Stoff zu seinen zwölf Tafelbildern, welche mit zwei anderen Reihenfolgen (24 Gemälden mit dem Leiden Christi und zwölf anderen aus dem Leben der hl. Jungfrau) dem überreichen, in Wolgemuts »Fabrica« ausgeführten Altar (in der Elisabeth-Kirche zu Kaschau in Oberungarn) einverleibt wurden.[5] Im gleichzeitigen Wetteifer damit entstand das Kaisersheimer Altarwerk des älteren Holbein (wovon 14 Tafeln in die Münchener Pinakothek gerettet wurden), während dessen Sebastian-Altar (ebendaselbst) mit den hoheitsvollen Gestalten der hl. Barbara und Elisabeth (Abb. als farbige Sonderbeilage s. I. Jg. H. 11) den Meister auf der höchsten Stufe seines Schaffens bekunden. Vater Holbein hatte, sei es auf der Fahrt nach den Niederlanden oder während der Rückkehr, die Wartburg besucht, welche unverkennbar den architektonischen Hintergrund seiner beiden Flügelbilder charakterisiert, ebenso aber auch (wie Moritz von Schwind) von den Glasgemälden des Marburger Münsters bleibenden Eindruck empfangen, wofür die edle Huldgestalt der ihren »Sundersiechen« ein »trinken« in deren Schüsselchen gießenden Fürstin bürgt, während zu den elenden mit der schaudererregenden Lepra behafteten Kranken — nach Virchows Aussage hat die »miselsucht« niemals eine so realistische Schilderung erfahren — Holbein seine unglücklichen Modelle in Augsburgs Gassen fand. In echt mittelalterlicher Naivität brachte Holbein sein eigen Konterfei in voller Porträtähnlichkeit hinter dem kranken Bettler, als sprechendes, demütiges Monogramm auf die Nachwelt. So kann das Ganze als ein unschätzbares, kulturhistorisches Meisterwerk gelten.

Von da an führt eine kaum übersehbare Reihenfolge von Schöpfungen in die neuere Zeit des Wiederaufblühens der deutschen Kunst. Fast alle Träger derselben haben die bewunderungswürdige Frau in Bildern gefeiert. Nur beispielsweise sei an die Erzeugnisse der ersten Romantiker, darunter Overbeck, Veit, Führich, E. v. Steinle usw. erinnert. Alle aber überstrahlte der wundersame Genius: Schwind. Wie weiß Schwind mit der größten Beschränkung auf das nur unmittelbar Notwendige doch so ergreifend und vollauf packend, zartsinnigst zu erzählen, z. B. wenn er bei Ankunft der kleinen Els den jungen Bräutigam, dem lieblichen Kind die Arme entgegenbreitend, ins Rad treten läßt, zum frohen Willkomm der Ersehnten! Wenn mit der vollen unschuldigen Freude, in der seligen

[1]) Vgl. das große Prachtwerk »Die Glasgemälde der Elisabethkirche zu Marburg«, hrsgb. (mit vorzüglich gearbeitetem Text) von Arthur Haseloff (Berlin 1907 bei M. Spielmayer), 19 Tafeln in photographischem Licht- und Farbendruck.

[2]) Vgl. Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, hrsgb. von Oskar Doering und Georg Voß, Magdeburg (1905) bei E. Baensch. Tafel 36.

[3]) Doering und Voß, Taf. 97.

[4]) Frankfurt 1884 bei A. P. Foessers Nachf. Leopold Weinmaier (welcher auch die Fresken in der sog. Goldschmied-Kapelle in Augsburg restaurierte) starb am 23. November 1891 zu München.

[5]) Vgl. Beil. 47 »Augsb. Postztg.«, 15. September 1900.



WILHELM S... PIETA

Lust des Gebens die junge Frau ihrem Gatten die im Manteltuch geborgenen, durch das legendäre Wunder ganz unberührte Els freudig ihre Schätze zeigt, die ihn wundersam überraschen, während die ungesuchte Geste der Dienerin und der ins Knie fallende Jäger erst den unerhörten Vorgang zum Ausdruck bringen (Abb. S. 28). Dann die schwere Stunde des Scheidens mit der sicheren Ahnung des niemaligen Wiedersehens. Dann die zarte Andeutung des Vogelgesanges über der verklärten Todesstunde! Welche Feinheit der Empfindung spricht daraus, daß Schwind zur Darstellung der die Hauptbilder exegetisch fortspinnenden Medaillons die Werke der Barmherzigkeit durch die heilige reine Frau vollbringen läßt und mit

seinem ungesuchten Adel der Formgebung, mit einer die geistige Idee voll versinnlichenden, immer anmutenden Schönheit und Zartsinnigkeit: Wie S. Elspetin dem Hungernden die ersehnte Nahrung spendet, dem Dürstenden den erquickenden Trank kredenzt, der landfahrenden Fremden mit den müden Kleinen Herberge bietet (Abb. S. 25), den Mantel von der Schulter nimmt, um den Nackten zu kleiden, dem Gefangenen das tröstende Beten lehrt, dem Fieberkranken die kühlende Labe reicht und den vom eigenen Haupte gelösten Schleier über den Toten breitet. Hier hatte er, wie Holbein, sein eigenes Bildnis im Sarge liegend angebracht, aber auf die schmerzlichen Bitten seiner, diesen Gedanken nicht ertragenden Lieben, durch eine alte Frau abgeändert. Auf eine darauf bezügliche Frage antwortete der sonst meist brummige Meister: weil er »nichts Schöneres wisse, als einst von einer so heiligmäßigen Frau zur letzten Ruhe zugedeckt zu werden«.

Hier fühlte er sich ganz in seinem »Element«, während Schwind bei der ihm oft vorgeschriebenen Auswahl der im Landgrafensaal zu behandelnden Stoffe ziemlich »widerhaariges Zeug« fand. Es galt mitunter ziemlich anekdotenhafte, weniger historische Motive zu behandeln, welchen der Meister sehr geschickt sein Interesse dienstbar zu machen wußte, wie die ungeschickte Erklärung über die Namengebung der »Wartburg« oder die freilich hier nicht zu umgehende, abermalige Bearbeitung des »Wartburgkrieges«, welche der originelle Künstler so geistreich zu lösen strebte, obwohl sie ihm »gar nicht nach dem Schnabel lag«.

Unter den das Rosenwunder behandelnden Künstlern ist ihm Joseph Scherer[1]) am nächsten gekommen (Abb. S. 26). Er zeigt die Blumen in ihrem Mantel tragende, in reizender Überraschung die wunderbare Verwandlung betrachtende Heilige. Die hoheitsvolle Gestalt ist von einem unnachahmlichen Hauch überstrahlt; die Faltenbehandlung des stilistisch akzentuierten Gewandes — das alles verleiht dem Kunstwerke eine durch die Farbe frischen Duft gewinnende Glorie.

Neue Motive fand Karl Baumeister (geb. 24. Januar 1840 zu Zwiefalten) mit seinem für die Fürstin Sophie von Waldburg-Wolfegg geschaffenen Bilde: »S. Elspet begnadet das mühselige Alter und einen verlassenen Knaben mit ihrer milden Hilfe«; den Hintergrund ziert reichverschlungenes Rankenwerk mit Passifloren, während ein holdseliger, die Gruppe überschwebender Engel volle Rosen herabstreut und das architektonisch abschließende Spruchband sinnig auf Salomos Lob der Barmherzigkeit (31, 20) verweist (vgl. Abb. S. 31).

Da es sich hier um keine Hagio- und Ikonographie handelt, so genügt die Andeutung, daß noch viele neuere Künstler, wie Ittenbach, Jul. Frank, M. Fürst, Fugel (Abb. III. Jg. S. 253), Feuerstein, F. Urban (Abb. II. Jg. S. 109), Hackl und Franz Graf Pocci (in seinen Namenbildern) redlich bestrebt waren, dem dankbaren Stoff neue Seiten abzugewinnen. Ebenso Alexander Liezen-Mayer, Wilh. Volz (s. Sonderbeilage), Hermann Kaulbach, Joseph Wahl (Abb. S. 35), Josef Flüggen, Spányik Kornél und neuestens Paul Beckert, der das Bild für Andechs schuf und zwar für Kaiser Franz Joseph, welcher gleichzeitig zu Ehren der hl. Elisabeth, der Namenspatronin der ermordeten Kaiserin, zu Errichtung eines gleichnamigen Kinderheims zu Preßburg 30000 Kronen spendete.

Auf die lange Reihe mittelalterlicher Legendendichter in gebundener Form und freier Fassung muß verzichtet werden. Ebenso auf die populären Historiker, darunter das hochverdienstliche Kunstwerk des edlen Grafen Montalembert und Alban Stolz' breitmoralisierende Bearbeitung. Sie sind von der neuen kritisch abwägenden Forschung, aus deren Ergebnissen hier dankbar Gebrauch gemacht wurde, weit überflügelt. Dessenungeachtet bleibt die erfreuliche Tatsache, daß die heilige Frau unter dem Lichte der neuesten Tagesbeleuchtung völlig unversehrt hervorgegangen ist. Ihr Bild hat unter den diplomatischen Ergebnissen nicht den geringsten Schaden erlitten. Wie echtes Gold bestand es jegliche Prüfung. Kein Blatt ihres Kranzes ist verwelkt. Alle, selbst die strengsten historischen Fachgenossen bekennen vereint ihre ungeschmälerte hochachtungsvollste Verehrung. Insbesondere ob »der beiderseitigen Reinheit der Ehegenossen und ihrer unerschütterlichen Treue« (Wenck), ob der »Alles fortreißenden Kraft dieses religiösen Lebens« (Haseloff). Die Macht der Wahrheit und ihre Anerkennung gehört mit zu den schönsten Ergebnissen unserer neuesten Forschung.

[1]) Vgl. über Joseph Scherer (1814—1891), sein interessantes Wanderleben und seine vielseitigen Schöpfungen den Artikel in der »Allgem. Deut. Biographie«, XXXVI, 771—75. Scherer zeichnete den Karton für Prof. Dr. Ernst von Lasaulx, welcher denselben als zwei Meter hohes Glasgemälde für das Kloster seiner Schwester Auguste Amalie in Bonn ausführen ließ.



WILHELM SEIB — ST. MARTIN

Bronzegruppe. Text Beil. S. 16

MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM KGL. GLASPALAST 1907

Von FRANZ WOLTER

(Schluß)

Eine besondere Zugkraft übt wiederum in diesem Jahre die kleine jugendliche Schar »Die Scholle« aus. Sie hat keine großen Nummern, keine epochemachenden Szenerien vorzuführen, aber sie ist in sich geschlossener, reifer und feiner geworden. Man muß allerdings stets bei diesen jungen Künstlern von Verirrungen absehen und namentlich hie und da allzu heruntergekommenes, gemaltes Weiberfleisch, das absichtlich jedem anständigen Geschmack Hohn spricht, mit in den Kauf nehmen. Das geht nun mal nicht anders, wenn den jungen Elementen die künstlerische Direktive fehlt. Sonst aber tritt uns ein frischer Zug entgegen, der mit fortzieht und uns nicht gleichgültig läßt. Interessant ist der Vergleich mit den Werken Paul Höckers, des gemeinsamen Lehrers jener Jungmannschaft, der Aufschluß darüber gibt, wie stark übertrieben werden muß, um in einem Ausstellungsraume des Glaspalastes volle Wirkung zu erzielen. Und auf Wirkung geht alles aus, sie erringt auch den Augenblickserfolg und so erfreulich das sprudelnde Leben ist, durch jene äußerliche Aufmachung, durch all die technische Geschicklichkeit allein wird dennoch keine große Kunst gezeugt. Es wird eine Zeit kommen, wo auch diese Jugendfrische veraltet erscheint, wenn sie nicht beizeiten dafür Sorge trägt, daß auch innerliche Werte heranreifen. Es kommt auf die Seele, den Geist an und nicht auf die äußere, glänzende Schale. Was den Scholle-Leuten not tut, ist ein Neuschaffen, ein Verjüngen, ein Fortschreiten und Ausbauen in und mit der alten Kunst, denn den Zusammenhang mit den alten Meistern wird auch die modernste Kunst nie entbehren können. Freilich gehören Kraftnaturen dazu, die aus dem zeitlich Wechselnden das ewig Gültige herausschälen oder in das Wechselnde das ewig Dauernde hineintragen können. Fritz Erler, Ad. Münzer und Leo Putz hätten wohl die Kraft dazu, wenn sie sich geistig vertieften. Besonders der letztere bringt heuer die reifsten Arbeiten, unter denen das Bildnis einer Dame in einer landschaftlichen Umgebung das vortrefflichste ist, überhaupt das bestgemalteste Bild innerhalb der »Scholle«. R. M. Eichler ergeht sich wieder in romantischen Gefilden. Wir sehen von ihm eine Dame im Grünen hingelagert, ringsum sprossen Blumen und ein Gewinde von gelben Frühlingsblüten umschließt das ganze Gemälde. Adolf Münzers »Apfelkammer« bedeutet zwar nichts Neues, zeigt aber, wie bei einem nicht gerade sympathischen Thema malerische Reize erzielt werden können. Fritz Erler brachte das breit gemalte Bildnis »Professor A. Neißer« und sein Bruder Erich u. a. ein Begräbnis in Samaden, das wohl mit zu den gelungensten Werken dieses strebsamen Künstlers gehört. Gustav Bechler, Adolf Höfer, Max Josef Feldbauer und Franz W. Voigt treten gegen die vorgenannten Kollegen diesmal zurück, aber sie sind trotzdem mit anerkennungswerten Arbeiten vertreten.

In einem eigenen Saal werden die Entwürfe Fritz Erlers zu seinen Malereien im neuen Kurhaus zu Wiesbaden gezeigt. Losgelöst von der Umgebung, für die sie gedacht sind, lassen sich die Kompositionen in ihrer fremdartigen farbigen Wirkung nicht voll und ganz mit Sicherheit beurteilen. Die Entwürfe zeigen wohl einen guten Sinn für Raumverteilung und Belebung, nicht aber jene malerischen Vorzüge, die wir sonst an den Werken Erlers beobachten konnten. Die Allegorien der vier Jahreszeiten sind, abgesehen vom Herbst, auch nicht gerade neu und originell erfunden und wenn sie trotz mancher erheblichen Schönheiten in einzelnen Zügen nicht so recht die Allgemeinheit zu erwärmen imstande sind, so liegt das an dem nicht ganz ausgesprochenen und restlos gelösten Problem. Immerhin besitzt F. Erler die Kraft zur höchsten Kunst, zur Monumentalmalerei, die in der praktischen Betätigung nur wachsen kann und auch dann die Mängel abstoßen wird, die sich dem gewissenhaften und prüfenden Auge des Künstlers von selbst aufdrängen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die auswärtigen Gruppen nicht so hervorragend in München abschneiden, zumal da Düsseldorf, Berlin etc. selbst zu stark mit eigenen Ausstellungen beschäftigt waren. Immerhin geben die hergesandten Gemälde einen rechten Begriff über das Mittelgut, das zur Verfügung stand, und dies gilt namentlich von Berlin, wo wir ziemlich gleichwertige Dinge antreffen. Nur die Plastik macht eine Ausnahme, so Reinhold Begas, mit dem »Sarkophag von Strusberg«. Unter den Düsseldorfern ragen einige markante Künstlerpersönlichkeiten über die Durchschnittskunst hervor. So erfreut uns seit längerer Pause wieder einmal Eduard v. Gebhardt mit zwei bedeutenden Gemälden, die »Hausfrau«, eine frische, echt deutsche Erscheinung voll Leben und Anmut (Abb. S. 13) und »Der Tod des Moses«, eine durchaus ernste



WILHELM SEIB — RUDOLF VON HABSBURG

Monument in Wien. Text Beil. 16

und großempfundene Komposition, welche den Meister auf der Höhe seines Schaffens zeigt. Gebhardt gehört zu jenen seltenen Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Geist haben, die auch sehen, was andere nicht sehen, die Dinge machen, die nicht auf Konvention zurückzuführen sind. In seiner Kunst steckt jene Kraft, welche die altdeutsche Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts so groß machte, jene Kunst, die noch nicht angekränkelt war von einer schwächlichen Verflauungsmanier, die in ersterbenden, matten Tonwerten zu schwelgen beliebt. Auch Claus Meyer zählt, obgleich einer anderen Sparte angehörend, zu jenen Kraftnaturen, die stets noch den gesunden, natürlichen Sinn beleben und erfrischen. Von beredter Sprache sind seine beiden Bilder »Im Seemannsheim« und namentlich »Die drei Gelehrten« in den klösterlichen Gewändern. Diese Köpfe allein sind Meisterwerke technischen Könnens, sowie der Beseelung und Belebung. Es geht ja nicht an, ein Bild zu beschreiben und es dadurch ganz dem Leser zu überliefern, man kann nur aufmerksam machen und hinweisen. Ein Kunstbericht kann und soll nur im bejahenden wie verneinenden Falle ein Wegweiser zum Selbstbeobachten sein. Die Anschauung ist da unersetzlich. Wie sollte man auch das große Gemälde »Noli me tangere« von Gabriel v. Max oder die umfangreiche »Bergpredigt« von Fr. Mackensen näher beschreiben, zumal wenn sich Gegensätze berühren. Dort eine ins Übersinnliche hinüberspielende Malerei in zarten Klangfarben, hier ein Naturalismus, der in falsch verstandenen Uhdeschen Bahnen wandelt.

Die Säle der Karlsruher und Stuttgarter Künstler bieten das gewohnte Bild, die meisten Künstler haben nur ihre Visitkarten abgegeben. Schottland bringt wieder einige seiner bekannten farbfröhlichen Bilder, die man schon genau kennt. Schleswig-Holstein seine alten Veteranen, wie H. Rasch, A. Westphalen, Feddersen, J. Albrechts, den köstlich naiven Karl Jessen, der wie ein altdeutscher Maler des 15. Jahrhunderts anmutet, vor allem aber Karl Leipold, dessen melancholisch ernste Stimmungen von einer seltenen Ruhe und Abgeklärtheit sprechen. Adolf Oberländer, dem genialen Zeichner der »Fliegenden«, begegnet man im 65. Saale mit einer Reihe köstlicher Proben seines Humors.

Von Jahr zu Jahr schwingt sich der kleine Münchener Aquarellisten-Klub zu gehaltvolleren Leistungen empor, und wenn eine solche Kollektion auch geschmackvoll angeordnet ist, wird der Beschauer viel mehr zu einer intensiven Betrachtung angezogen, als in den entfernter liegenden Gründen jener »Aquarelle«, die kunterbunt gehängt, kaum mehr eine Trennung des Guten vom Schlechten zulassen. René Reinicke ist mit mehreren seiner pikanten und eleganten Illustrationen für die »Fliegenden Blätter«, außerdem mit anderen köstlichen Aquarellen vertreten. Der vortreffliche Max E. Giese erfreut mit einem eminent gemalten »Vorfrühling«, ferner einer feinen »Abendstille am Bodensee« und einem eigenartigen Motiv von der bayerischen Hochebene. Paul Leuteritz brachte einige famose Tierstudien voll Leben und Bewegung, W. J. Hertling Landschaften, R. Köselitz gehaltvolle Illustrationen aus Schaumbergers oberfränkischen Dorfgeschichten, Schneelandschaften und Sommerabend, H. G. Jentzsch, Zeichnungen zu einem Bilderbuche, ferner tüchtige Leistungen J. M. Hegenbarth, K. Itschner, J. v. Gietl, Fr. v. Hellingrath etc.

Im Bund der zeichnenden Künstler und im Radierverein sehen wir Ernst Kreidolf mit einer Serie gereifter Arbeiten, Erich Kubierschky, Ernst Liebermann, Karl Liner, R. Schaupp und Karl Schmoll v. Eisenwerth. Eine größere Abteilung für vervielfältigende Künste enthält neben viel Minderwertigem wohl manche Perle, jedoch muß hier der aufmerksame Sucher sich mit Mühe das Gute herausfinden: Otto Gampert, Peter Halm, Heinrich Eickmann, Karl Kappstein, Karl Langhamer, Erich Nikutowsky, R. Schiestl, K. Schleibners »St. Pankratius«. Die umfangreiche Kollektion des kürzlich verstorbenen Wilh. Rohr, Hans Volkert und Albert Welti sollen hier wenigstens genannt sein. — Eine kleine Abteilung, der Architektur gewidmet, gibt keine klare Übersicht über die neuen Ansätze auf diesem Gebiete, obwohl das eine oder andere einer ernsten Betrachtung sich würdig erweist. Ebenfalls hätte man die Serien von Exlibris und Bucheinbänden durch Hinzufügung älterer Arbeiten interessanter gestalten können. Zum Schluß der reichhaltigen Tafel sei noch auf eine Abteilung Kopien älterer Meister aufmerksam gemacht, die manch vortreffliches Werk enthält. Lenbach war der erste, der auch jenen Malern, die den Spuren der Alten folgten, Gelegenheit gab, einem größeren Publikum ein Können zu zeigen, das heute allzugering angeschlagen wird. Damals aber sorgte auch der große Bildnismaler für eine würdige Einordnung inmitten der modernen Ausstellung des Erdgeschosses und nicht unter dem Dache.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





Paul Beckert *Exz. Dr. Frhr. von Hertling*

EIN BAYERISCHER JESUITENKÜNSTLER DES SPÄTEN 17. JAHRHUNDERTS

Von JOSEPH BRAUN S. J., Luxemburg



GEORG BUSCH TABERNAKELTÜRE
Pfarrkirche in Homburg

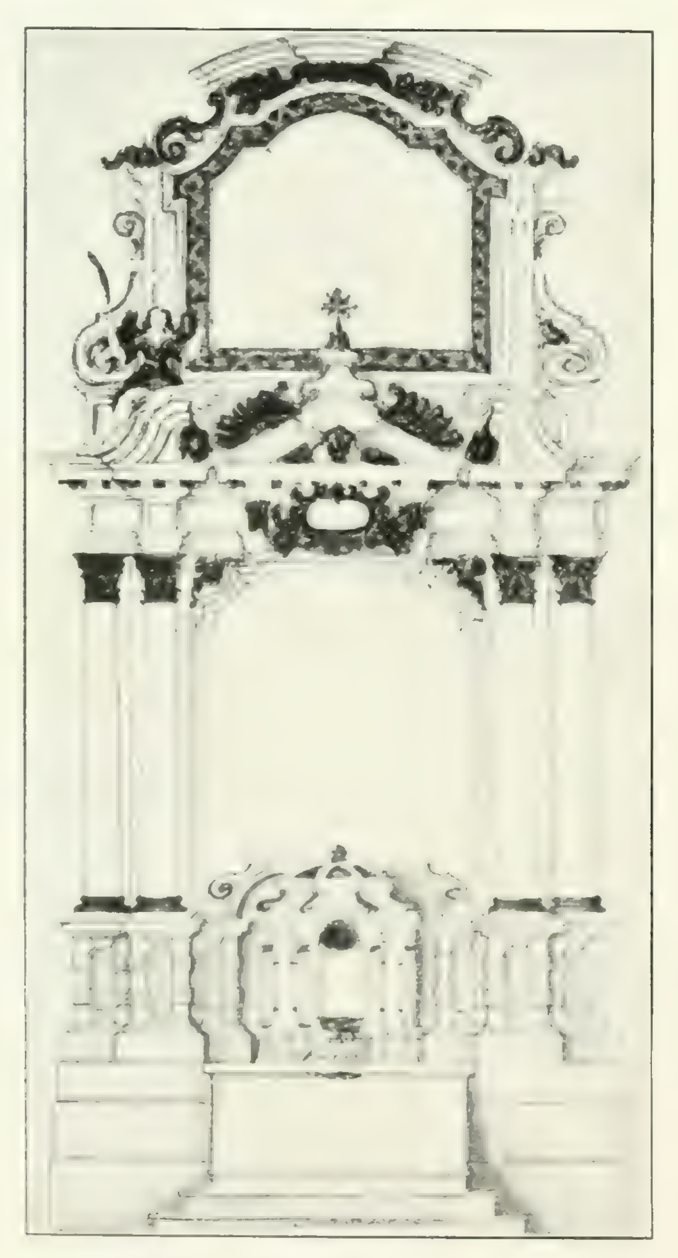
Bei meinen Studien zur Geschichte der Bautätigkeit der deutschen Jesuiten stieß ich auf einen Laienbruder der oberdeutschen Ordensprovinz, der zu den fruchtbarsten und tüchtigsten Kunsthandwerkern gezählt werden muß, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf bayerischem Boden tätig waren. Ich hatte erwartet, seinen Namen in dem so verdienstlichen und so vortrefflichen Werke Hoffmanns »Der Altarbau im Erzbistum München und Freising« wiederzufinden; denn der Bruder schuf auch zu München eine Reihe guter Arbeiten. Allein ich sah mich getäuscht. Sowohl die Person wie das künstlerische Wirken des Bruders sind dem Verfasser ersichtlich entgangen, ja allem Anschein nach bis jetzt überhaupt den Kreisen der Kunstforscher völlig unbekannt geblieben. Es dürfte daher angebracht sein, wenn ich den Künstler und seine reich gesegnete Tätigkeit mit einigen Worten in die Öffentlichkeit einführe. Der schlichte Bruder, der in seinem Leben nicht irdischen Gewinn, noch zeitlichen Ruhm gesucht hat, und als einziges Ziel bei seinen Arbeiten Gottes größere Ehre in der Mehrung der Zierde des Hauses des Allerhöchsten anstrebte, verdient es zweifelsohne, daß ihm neben anderen, die Minderes geleistet haben, ein Denkmal gesetzt wird. Sind seine Schöpfungen auch nur ein Produkt des deutschen Barocks mit allen Mängeln, welche diesem anhaften, so gehören sie doch zu den besten Leistungen ihrer Art in damaliger Zeit und offenbaren eine Beherrschung der Formen, eine Erfindungsgabe und eine Gestaltungskraft, wie sie sicher nicht alltäglich sind. Aber auch für die deutsche Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, insbesondere diejenige Bayerns, dürften diese Zeilen nicht ohne Wert sein. Es gibt wohl wenige Künstler aus jener Zeit, deren Wirken sich verhältnismäßig so vollständig darstellen läßt, wie das des Bruders, dem dieser Aufsatz gewidmet ist. Vornehmlich waren es die Kirchen seines Ordens, in denen er seine Tätigkeit entfaltete, doch schuf er auch manchen Entwurf für auswärtige Unter den Kirchen der Gesellschaft Jesu war es namentlich die St. Michaelskirche zu München, die er mit Altären und sonstigem Mobiliar bereicherte. Eben darum aber dürften die nachfolgenden Ausführungen, von ihrer allgemeineren Bedeutung abgesehen, insbesondere für die Kunstgeschichte Münchens nicht ohne Wichtigkeit sein und verschiedene bemerkenswerte Ergänzungen zu der obengenannten Schrift Hoffmanns bieten.

Der Künstler, um den es sich handelt, ist der Laienbruder Johannes Hörmann. Zu Mindelheim am 21. Juli 1651 geboren, trat er am 6. Juli 1672, also in einem Alter von 21 Jahren, in die Gesellschaft Jesu ein. Er war, als er um Aufnahme bat, seines Zeichens scrinarius, doch wie zwei noch vorhandene Altarentwürfe aus der seinem Eintritt vorausgehenden Zeit bekunden, schon damals kein gewöhnlicher Schreiner, sondern Kunstschreiner. Die beiden Zeichnungen finden sich in einer Sammlung von Entwürfen, Plänen und Skizzen, welche Bruder Hörmann kurz vor seinem Tode in zwei Foliobänden zusammenstellte (Abb. S. 50 und 51). Dieselben gehören jetzt der Handschriftenabteilung der K. Bayerischen Staatsbibliothek zu München an und führen beide den gleichen Titel: Delineationes variae cenotaphiorum, altarium, tabulatorum aliarumque structurarum, quas manu sua affabre descriptas expressit et in tomum istum congessit charissimus frater noster Joannes Hoermann, Mindelhemensis, Suevus, arte sua scrinarius etc. (folgen die Lebensdaten)[1].)

[1]) Cod. germ. 2643/1 und 2, Bd. II, trägt das Jahresdatum 1693. Doch war damals der Band noch keineswegs abgeschlossen, da sich in ihm auch Zeichnungen

Beide Entwürfe sind allerdings von keiner hervorragenden Bedeutung. Sehr schlicht ist der Unterbau behandelt, aber auch beim eigentlichen Aufbau ist die Detailgliederung bescheiden und das Ornament auf das Unentbehrliche beschränkt. Es handelt sich bei beiden entweder um Marmoraltäre oder um Altäre, die im Sinne von solchen ausgeführt werden sollten: Ein Altar auf Marbl Manier gerissen, als noch weltlich A. C. 1672 — eine andere Form des Altars, auch als weltlich A. C. 1671. Bei einem der Entwürfe sind Aufbau und Verhältnisse recht befriedigend; weniger genügen sie beim zweiten. Nicht bloß, daß hier das zur Aufnahme eines Gemäldes bestimmte Mittelfeld das Gebälk der Säulen in unschöner Weise durchschneidet, es fehlt auch beim Mangel eines oberen Aufzatzes eine der Breite des Altars entsprechende Höhenentwicklung. Außerdem wirkt ungünstig, daß der Altar einen allzumatten Abschluß in Gestalt eines an den Enden doppelt verkröpften flachen Segmentbogens erhalten hat. Indessen mochten für Hörmann bei dem Entwurf örtliche Verhältnisse und bestimmte Wünsche des Auftraggebers maßgebend gewesen sein. Welche Desiderien man aber auch bezüglich der beiden Pläne haben mag, für einen jungen Mann von 20—21 Jahren sind diese zweifelsohne eine anerkennenswerte Leistung und sicher ein Zeichen eines mehr als ganz gewöhnlichen Talents.

aus den Jahren 1694—1698 finden. Ich vermute, daß sich in das Datum des Aufdrucks ein Druckfehler eingeschlichen hat, und daß es statt 1693 heißen muß 1698. Bd. I enthält nur Arbeiten aus den Jahren 1693—1698, und zwar fast ausschließlich solche von 1697 und 1698. Die obengenannten beiden Entwürfe s. Bd. II, Bl. 24.



ALTARENTWURF DES BRUDERS HÖRMANN AUS DER ZEIT VOR DEM EINTRITT IN DEN JESUITENORDEN (1671 [illegible] 1672). *Text S. 49*

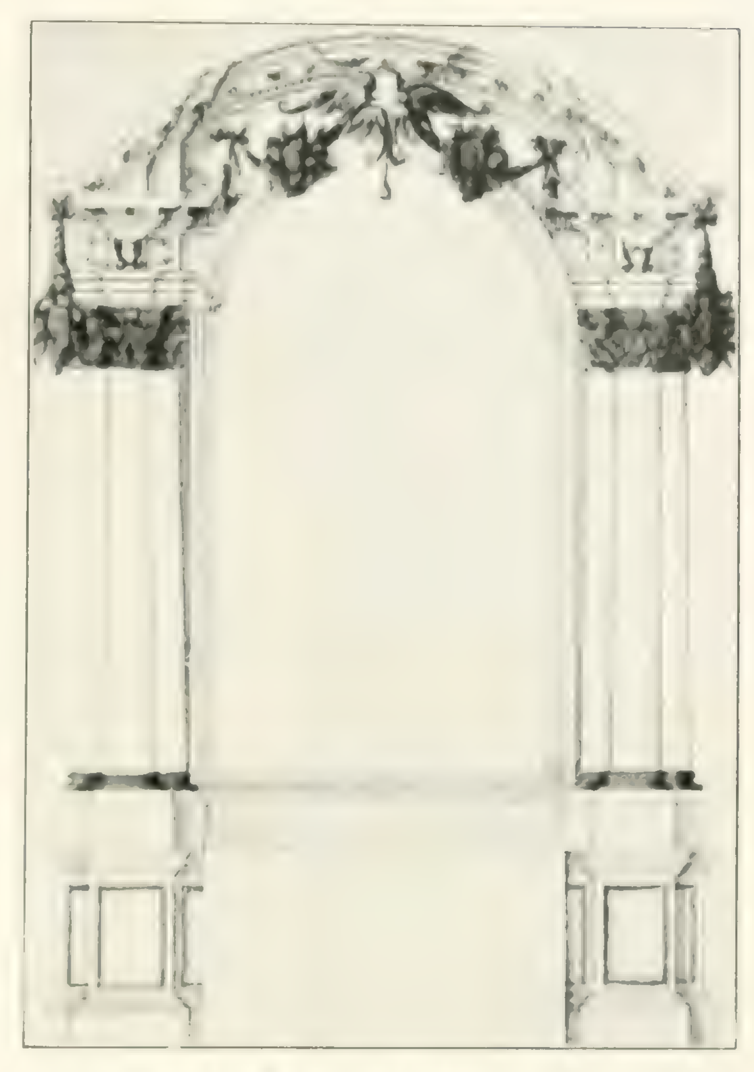
Bruder Hörmann war fast die ganze Zeit, in welcher er der Gesellschaft angehörte, in seinem Kunsthandwerk tätig. Nur während zwei Jahren scheint er in den Mitgliederverzeichnissen als mit anderen Geschäften beauftragt, 1674/75 und 1678/79 [1]). Das erste Mal — es war unmittelbar nach Vollendung des Noviziates — war er im Kolleg zu Ingolstadt praefectus refectorii, d. h., es war ihm die Sorge für das Refektorium übertragen, das zweite Mal finden wir ihn zu Amberg als Einkäufer und Verwalter der Vorratskammer (emptor et dispensator). Über die Arbeiten, welche Hörmann in den übrigen Jahren anfertigte, erhalten wir wenn auch keinen erschöpfenden, so doch reichlichen Aufschluß durch die eben erwähnte Sammlung von Plänen und Entwürfen des Künstlers in der Handschriftenabteilung der K. Bayerischen Staatsbibliothek. Vollständig ist sie sicher nicht, doch dürfte sie immerhin das meiste von dem, was Hörmann schuf, enthalten. Wie es scheint, hat dieser die Zeichnungen, die aus seiner Hand hervorgingen, für gewöhnlich in duplo angefertigt, namentlich aber die, welche er für Auswärtige herstellte, da er sonst schwerlich so viele wieder hätte zusammenbringen können. Nicht alle Entwürfe kamen zur Ausführung. Bei verschiedenen ist ausdrücklich angegeben, daß sie nur Pläne geblieben seien.

Von großem Wert ist, daß Hörmann bei Anlegung der Sammlung alle Zeichnungen, die er aufnahm, mit dem Jahresdatum ihrer Entstehung versah; denn so erhalten wir mit Zuhilfenahme der Angabe der Jahreskataloge ein gutes Bild von der gesamten Tätigkeit des Künstlers. Wichtig ist auch, daß er weitaus in den meisten Fällen den Zeichnungen

[1]) Das Katalogsjahr reicht vom Spätherbst des einen bis zum Spätherbst des folgenden Jahres.

nähere Notizen über die Bestimmung derselben beigefügt hat. Übrigens enthält die Sammlung außer den Originalentwürfen auch eine Anzahl Kopien von der Hand Hörmanns, welche bekunden, wie dieser es sich noch in seinen letzten Lebensjahren angelegen sein ließ, sich weiter auszubilden. So ist im Bd. II, Bl. 1 ein Altar mit baldachinartigem Überbau aus dem Münster zu Straßburg wiedergegeben; auf Bl. 22 und 88b finden sich Abbildungen verschiedener Portale, welche der Laienbruder Heinrich Mayr für die Willibaldsburg zu Eichstätt entwarf, auf Bl. 92—96 Kopien verschiedener Altäre und welscher Kamine nach Vorlagen in Kupferstich. Auf Bl. 1—7, Bd. I sehen wir sieben Epitaphien, die französischen Vorlagen nachgezeichnet sind. Auch einige Entwürfe, die von Auswärtigen den Jesuiten geliefert wurden, hat Hörmann kopiert und diese Kopien dann seiner Sammlung einverleibt, so die Pläne zur Dekoration der Decke der Kirche und des Saales des Kollegs zu Landsberg, die von einem Augsburger Maler namens Knapich herrührten (II, Bl. 60 und 61). Ebenso begegnen uns (I, Bl. 12 und 13) Wiedergaben zweier Entwürfe zu einer Decke des Oratoriums der großen lateinischen Kongregation zu München, von denen der eine von dem Münchener Maler Andreas Wolff, der zweite von einem Münchener Stukkateur angefertigt worden war. Bruder Hörmann bemerkt hier wie auch sonst, wo er die Zeichnung eines andern kopiert, ausdrücklich, daß es sich nur um Kopien handelt: „Ein angedeuteter Riß von H. Andreas Wolff, maler allhie auf Gypsmanier angedeut, ... von ihm abgezeichnet A. C. 1698 . . . . War ein Riß von einem Stukateur allhier auch für obgemeldete Congregation von ihm abgezeichnet A. C. 1698. Diese Form ist nicht gemacht worden". Eine Eigentümlichkeit der Hörmannschen Originalentwürfe besteht darin, daß er fast immer zwei Formen des betreffenden Gegenstandes bietet, von jeder eine Hälfte; manchmal unterscheiden sich beide bloß durch ein größeres oder geringeres Maß oder die Art des ornamentalen Schmuckes; doch gibt es auch zahlreiche Entwürfe, bei denen die Abweichungen auch den Aufbau selbst betreffen.

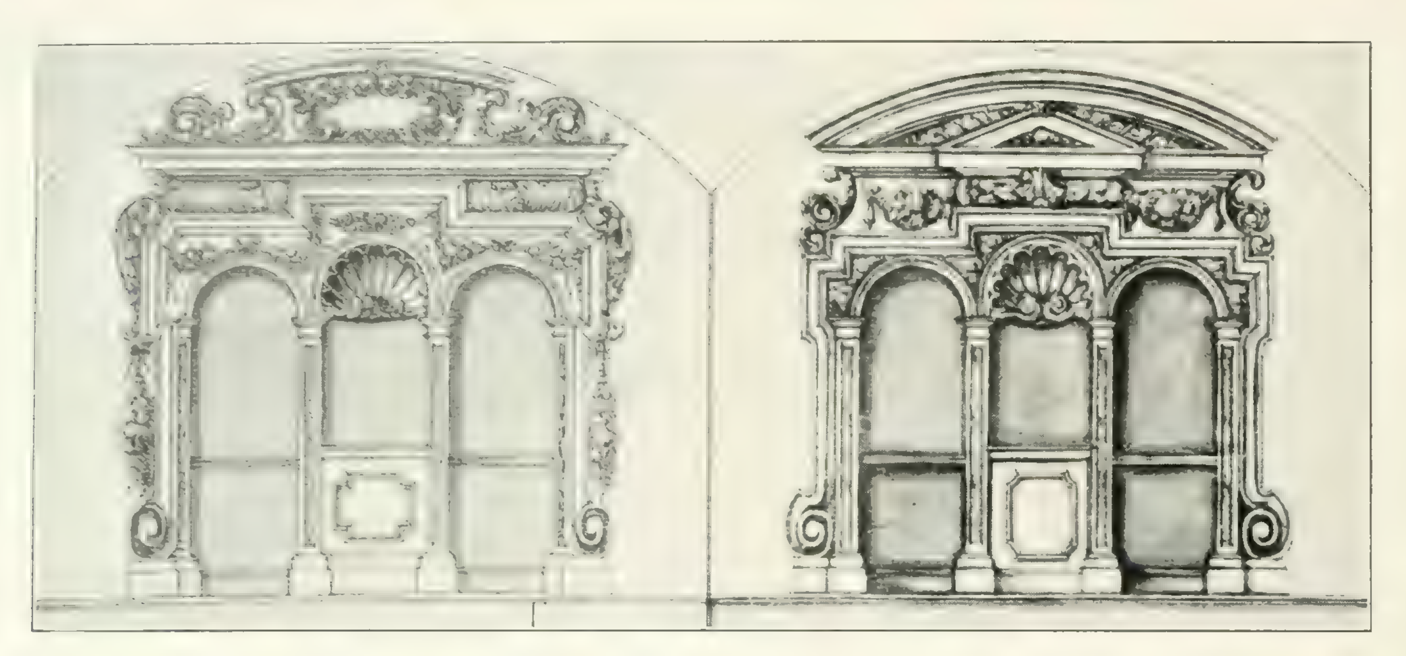
Hörmann brachte die beiden ersten Jahre seines Ordenslebens im Noviziat zu Landsberg zu, um dort die übliche Probezeit durchzumachen. Dann wurde er nach Ingolstadt geschickt, doch mußte er schon nach Jahresfrist sich von hier nach Amberg begeben, wo man seit 1652 fast ununterbrochen eine rege Bautätigkeit an Kirche, Kolleg und Schulbau entfaltet hatte und auch damals wieder mit Bauarbeiten beschäftigt war. Denn noch immer war manches umzubauen, neu zu schaffen oder doch neu einzurichten.



ALTARENTWÜRF DES BRUDERS HÖRMANN AUS DER ZEIT VOR DEM EINTRITT IN DEN JESUITENORDEN (1671 bis 1673) [illegible]

Hörmanns Aufenthalt zu Amberg dauerte bis etwa Herbst 1679. Die Münchener Sammlung enthält aus dieser Zeit nur fünf Entwürfe. In das Jahr 1676 fällt ein Altar für eine Kapelle (II, Bl. 49b); 1677 machte Hörmann für die Amberger Kollegskirche eine Zeichnung zu einem neuen Choraltar (II, Bl. 49c). Es war erst 17 Jahre, daß man dort einen mächtigen Hochaltar errichtet hatte; derselbe reichte nach der Historia Collegii von 1660 bis zum Gewölbe und bestand aus drei Geschossen, von denen jedes 1661 mit einem Ölgemälde versehen war. Das Hauptbild stellte St. Georg, den Patron der Kirche dar; dann folgte die heilige Familie und als oberstes zuletzt der ewige Vater. Warum man sobald schon an einen neuen Altar dachte, ließ sich nicht feststellen. Übrigens sollte es vorderhand beim bloßen Entwurf zu einem neuen Altar bleiben.

Die Hauptarbeit Hörmanns bei seinem ersten Aufenthalt zu Amberg gehört dem Jahre 1678

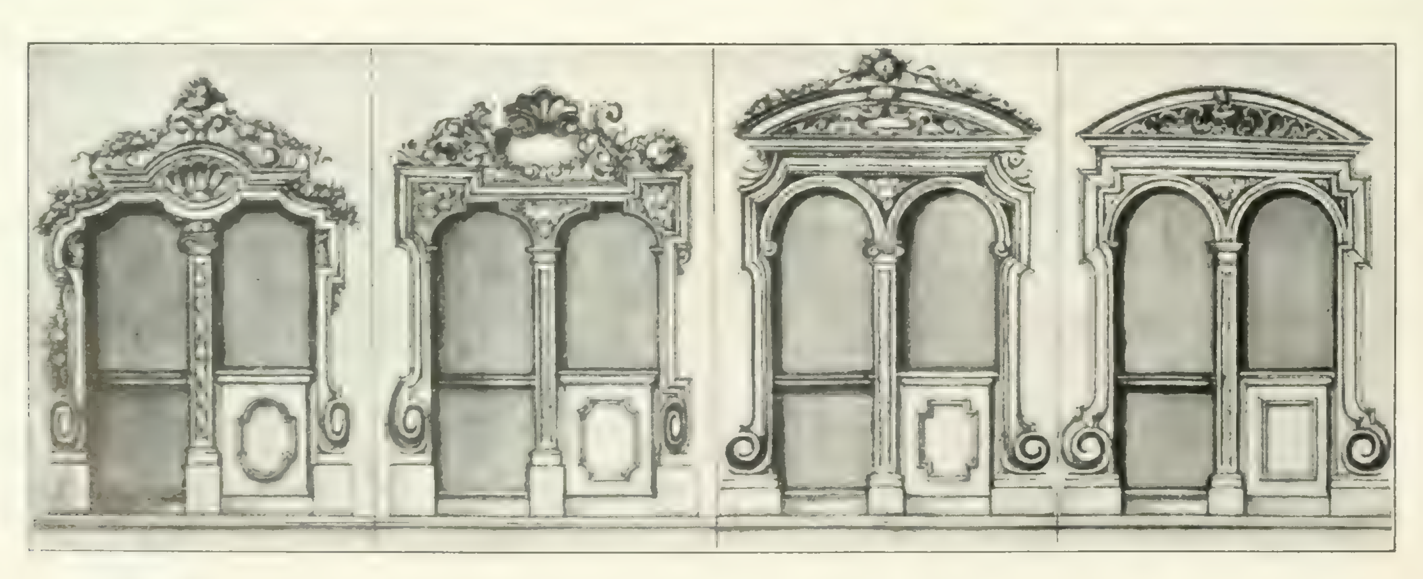


ENTWÜRFE ZU BEICHTSTÜHLEN FÜR DIE JESUITENKIRCHE ZU STRAUBING (1684)
Text S. 53

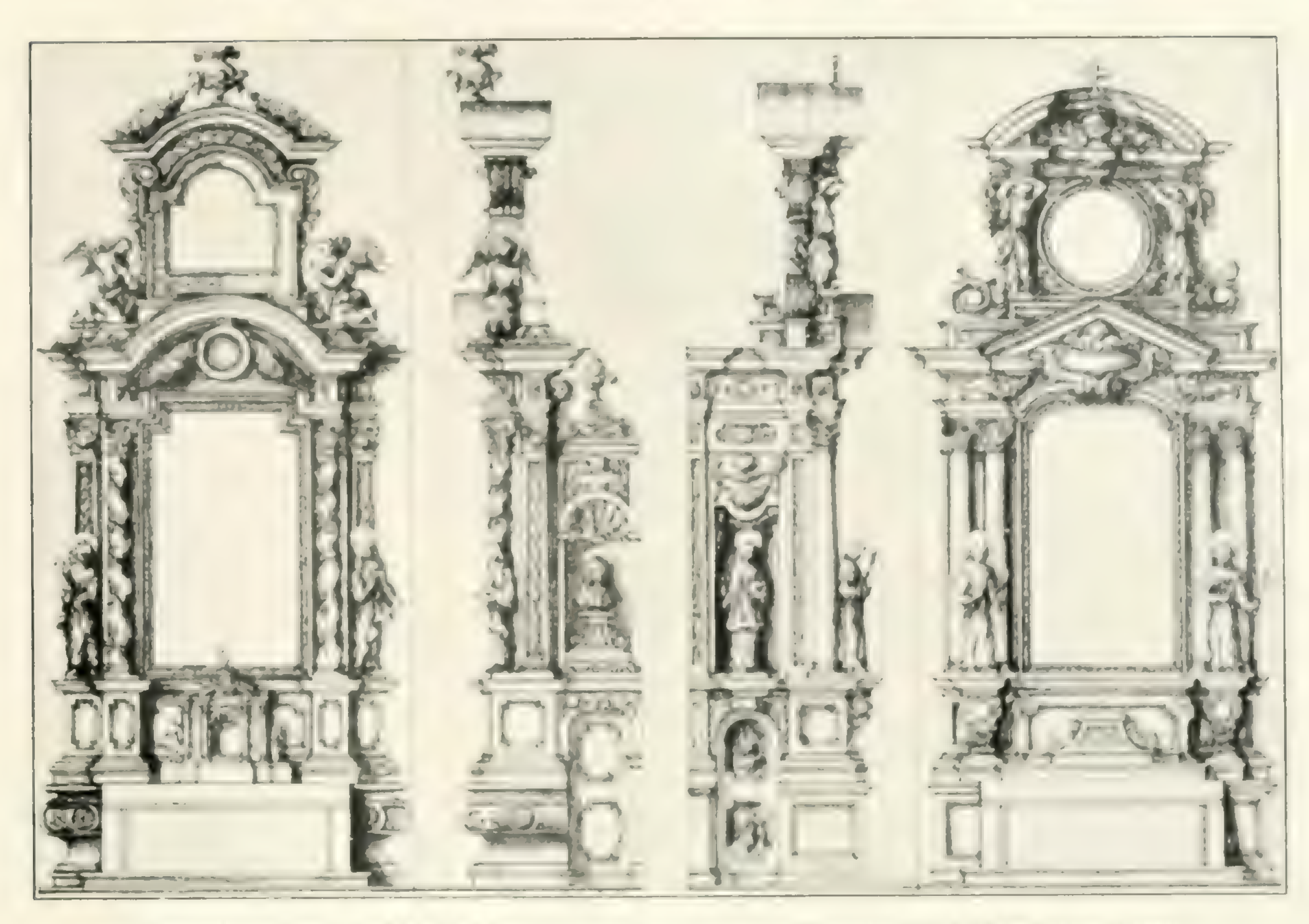
an. Er schuf nämlich in diesem die Ausstattung der im letzten Geschoß des Gymnasialbaues befindlichen Aula (II, Bl. 55b und 56), von der sich noch die zwei neben dem Altar befindlichen Türen und die großartige kassettierte Decke erhalten haben. Der Altar und die oberhalb der Türen zu beiden Seiten desselben angebrachten Gitter, welche mit der Aula Oratorien verbanden, wurden im 18. Jahrhundert durch andere ersetzt. Doch blieb vom alten Altar das Altargemälde, das die lateinische Kongregation einige Jahre vor Einrichtung der Aula durch einen der hervorragendsten damaligen Künstler Hollands — Kaspar de Krayer — um 350 fl. hatte anfertigen lassen.

Gegen Ende des Jahres 1679 siedelte Hörmann nach Regensburg über, wo er dann bis zum Herbst des Jahres 1682 verweilte. Die bedeutenden Neu- und Umbauten an Kolleg und Kirche, welche man dort 1679 begonnen hatte, waren wohl Veranlassung, daß die Oberen ihn nach Regensburg schickten. Leider gibt die Historia des Regensburger Kollegs nur allgemeine Andeutungen über die damaligen Arbeiten im Regensburger Kolleg. Aber auch die Münchener Sammlung läßt uns für jene Jahre so gut wie ganz im Stich. Das einzige, was sie aus der Zeit dieses seines ersten Regensburger Aufenthaltes verzeichnet, sind sechs Heiltumsaltärchen, die 1680 nach Hörmanns Entwürfen für die Regensburger Kollegskirche angefertigt wurden, sicherlich nicht die einzigen damaligen Schöpfungen des Bruders (II, Bl. 20b).

Von Herbst 1682 bis Ausgang 1684 finden wir Hörmann zu Straubing. Zwei Jahre zuvor hatten die Jesuiten hier mit einem durchgreifenden Umbau der ihnen bei Gründung ihrer Niederlassung übergebenen Frauenkapelle begonnen. Eine zweischiffige gotische Kirche von sechs Jochen und fünfseitigem Chor, sollte diese in einen einschiffigen Renaissancebau umgewandelt und, um mehr Raum zu ge-



ENTWÜRFE ZU BEICHTSTÜHLEN FÜR DIE JESUITENKIRCHE ZU STRAUBING (1654)
Text S. 53



ENTWÜRFE ZU ALTÄREN IM QUERSCHIFF DER KLOSTERKIRCHE ZU WALDSASSEN ([illegible])
Text S. [illegible]

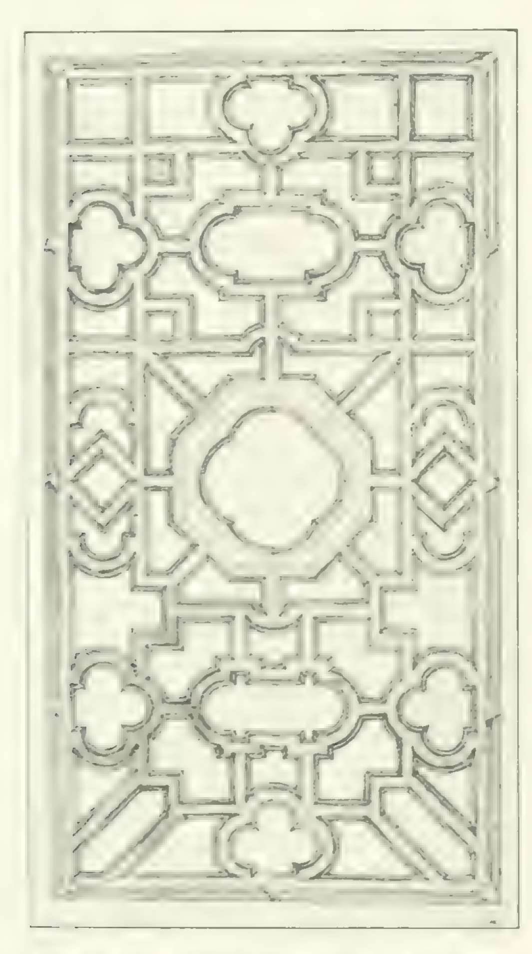
winnen, an den Seiten mit Kapellen versehen werden. Als Hörmann zu Straubing ankam, war die Tätigkeit am Bau selbst schon in der Hauptsache beendigt. Seine Aufgabe sollte sein, die Kirche mit entsprechendem neuem Mobiliar zu versehen. Den Anfang machte er 1683 mit dem Hochaltar (II, Bl. 39) und mit Kirchenbänken, wie wir aus der Historia Collegii ad 1683 ersehen; 1684 folgten dann vier Beichtstühle (II, Bl. 40, Abb. S. 52). Ein Entwurf zu zwei Seitenaltären (II, Bl. 38b) aus letzterem Jahre fand keinen Beifall, weshalb Hörmann andere Zeichnungen zu denselben anfertigte, die aber erst 1685 ausgeführt wurden (II, Bl. 39). Ob er auch den Plan zur Stuckdekoration des Baues ersann, für die von seiner Hand ein Plan vorliegt (II, Bl. 38a), oder ob es sich bei diesem nur um eine Kopie handelt, muß dahingestellt bleiben.[1]) Die Kanzel, welche sich auf der Zeichnung befindet, werden wir indessen jedenfalls Hörmann zuzuschreiben haben. Übrigens muß dieser während seines Aufenthaltes zu Straubing nicht bloß für das Straubinger Kolleg tätig gewesen sein, sondern auch für andere. Wenigstens enthält die Münchener Sammlung von ihm aus dem Jahre 1683 einen doppelten Plan zu einer Namenstafel der großen Kongregation zu Amberg (II, Bl. 21a).[1])

1685 weilte Hörmann wieder zu Regensburg. Das Jahr war sehr arm an Schöpfungen; denn es gehören ihm nur die schon erwähnten beiden Seitenaltäre der Straubinger Kollegskirche an (II, Bl. 39). Herbst 1685 kehrte Hörmann nach Straubing zurück, wo er indessen kaum mehr ein Jahr lang sich aufhalten sollte, da er schon 1686 wieder nach Amberg herüberziehen mußte. Dieser sein zweiter Aufenthalt daselbst dauerte bis etwa Ausgang 1695. Es war eine Zeit sehr fruchtbarer Tätigkeit. Das Jahr 1686 brachte freilich noch nicht viel; wenigstens enthält die Münchener Sammlung aus diesem, außer verschiedenen Plänen und Ansichten des Amberger Kollegs (II, Bl. 41—45), nur den Entwurf zu einer prächtigen »gehengten« Decke, das ist einer Kassettendecke (Abb. S. 54), die sich durch harmonische Behandlung von Mittelfeld und Umrahmung auszeichnet (II, Bl. 55a), ferner Zeichnungen zu Chor- und Beichtstühlen für die Amberger Kollegskirche, von denen aber nur die Beichtstühle wirklich zur Ausführung kamen (II, Bl. 50—51), und endlich eine Skizze

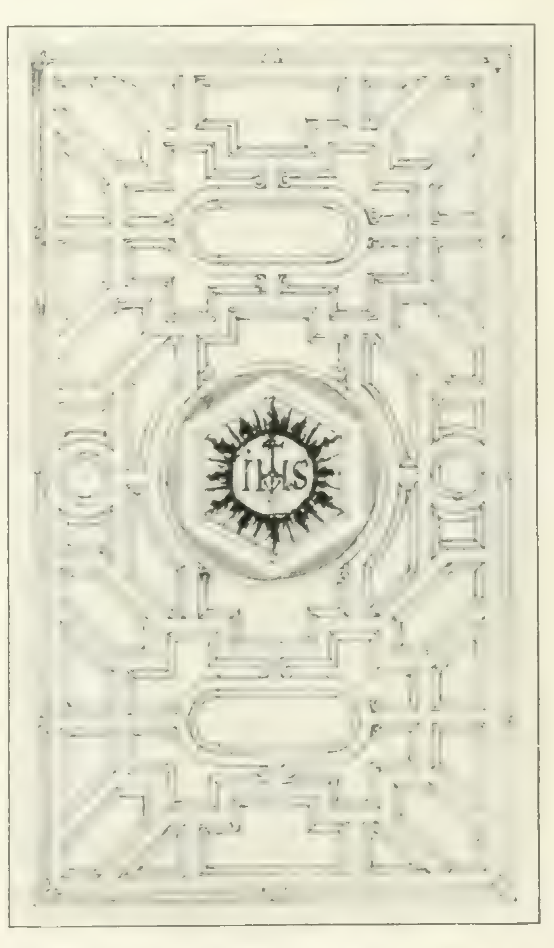
[1]) In das Jahr 1683 fallen auch der Grundriß, der Längsschnitt und die Fassade der Kollegskirche zu Freiburg im Breisgau, sowie die Fassade der Kollegskirche zu Solothurn (II, Bl. 33 und 34). Welche Beziehungen Hörmann zu diesen beiden damals gerade im Bau begriffenen Kirchen hatte, konnte ich bisher nicht feststellen. Vielleicht handelt es sich bei den fraglichen Zeichnungen nur um Kopien von Originalplänen, die ihm durch den Provinzial mochten vorgelegt worden sein.

zu einem Reliquientabernakel für die St. Josephsbruderschaft zu Kastl. Um so zahlreicher sind die Schöpfungen, welche das Jahr 1687 zeitigte. Für den Landrichter zu Amberg entwarf er einen Altar mit Türen zu beiden Seiten, der in einer auf dessen Gut befindlichen Kapelle Aufstellung finden sollte (II, Bl. 18 b), für das Kolleg zu Amberg Heiltumsaltärchen (II, Bl. 20b), eine einfache, aber sehr geschmackvolle Refektoriumeinrichtung (Wandverkleidung, Tisch, Schränke, Kanzel usw., II, Bl. 63), einen gleichfalls für das Refektorium bestimmten Waschbrunnen (II, Bl. 58 f) und eine Stuckdekoration der Aula, die jedoch unausgeführt blieb (II, Bl. 57), für die kleine Kongregation zu Amberg eine Namenstafel (II, Bl. 21 b), für einen Schreiner ein für eine Landkirche bei Amberg bestimmtes Kirchengestühl (II, Bl. 77 c), für die große Kongregation zu Straubing eine Namenstafel (II, Bl. 21 a). Das Jahr 1688 zeigt uns Bruder Hörmann in gewissem Sinne auf der Höhe seines Schaffens. Denn damals entstanden seine Entwürfe für den Cisterzienserabt zu Waldsassen, zweifellos das Beste, was er geleistet. Es sind je zwei Zeichnungen zu einem Choraltar, zu einem vor dem Chor angebrachten Volksaltar, zu Altären in den Querarmen (Abb. S. 53 und 55), zu einer Kanzel, zu einem Chorgestühl und zu einem Sitz des Abtes, acht zu Altären in den Seitenkapellen des Langschiffes, vier zu Beichtstühlen. Für das Kloster kamen dazu zwei Pläne zu einer doppelgeschossigen Bibliothekseinrichtung (II, Bl. 2—10). Man weiß nicht, ob man an dieser großen Zahl von Entwürfen, der Frucht eines Jahres, mehr die spielende Leichtigkeit und Sicherheit, mit der Hörmann hier die Formen beherrscht, bewundern soll oder den Reichtum der Erfindungsgabe und die frische Schaffenskraft, oder endlich den Sinn für edle Verhältnisse und den feinen Geschmack in der Gliederung der Massen und der Anwendung des Ornaments. Die Entwürfe blieben allem Anschein nach infolge der äußeren Verhältnisse Waldsaßens auf dem Papier, doch nimmt ihnen das nichts von der Bedeutung, welche sie als Zeugnis für das Talent und die künstlerischen Qualitäten Hörmanns besitzen.

Von den anderen Arbeiten des Bruders aus dem Jahre 1688 sind besonders bemerkenswert drei weitere Projekte für einen neuen Choraltar der Kollegskirche zu Amberg (II, Bl. 46, 47), die indessen ebensowenig Gnade fanden, als der 1677 angefertigte. Minder bedeutend sind zwei Zeichnungen zu einem Altar für das Spital zu Amberg, zu dem Bürgermeister und Kirchenpfleger den Auftrag gegeben hatten (II, Bl. 11 b), sowie zwei Altarentwürfe, die Hörmann für einen Schreiner auf dem Land machte (II, Bl. 78). Sehr gute

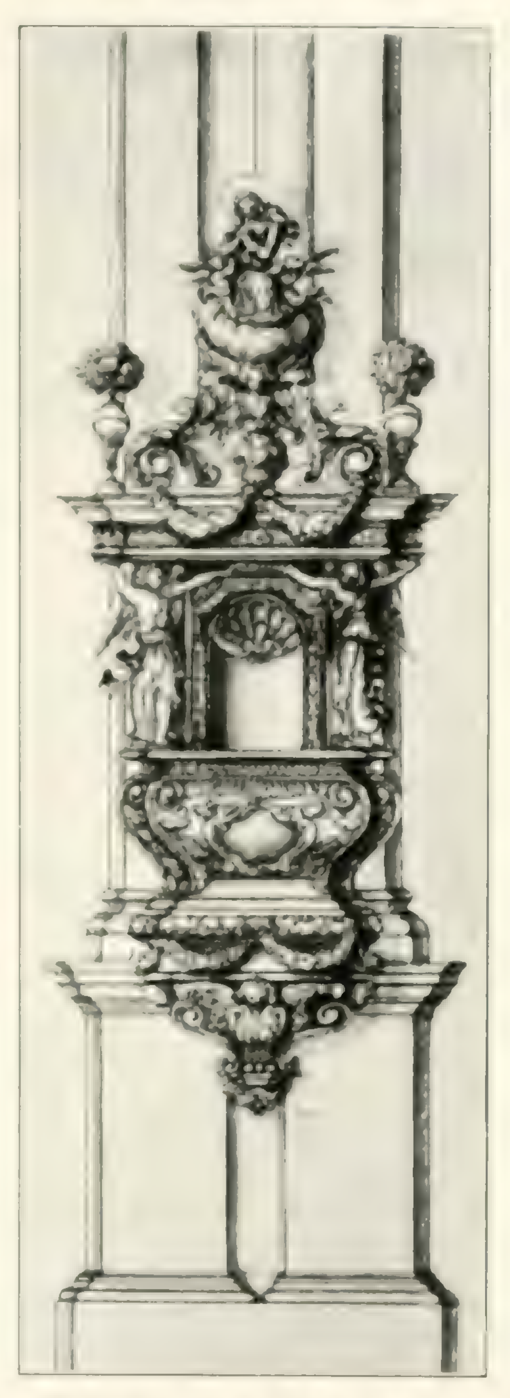


Entwurf zu einer kassettierten Decke für das Oratorium der Bürgerkongregation zu Landsberg (1692). *Text S. 55*

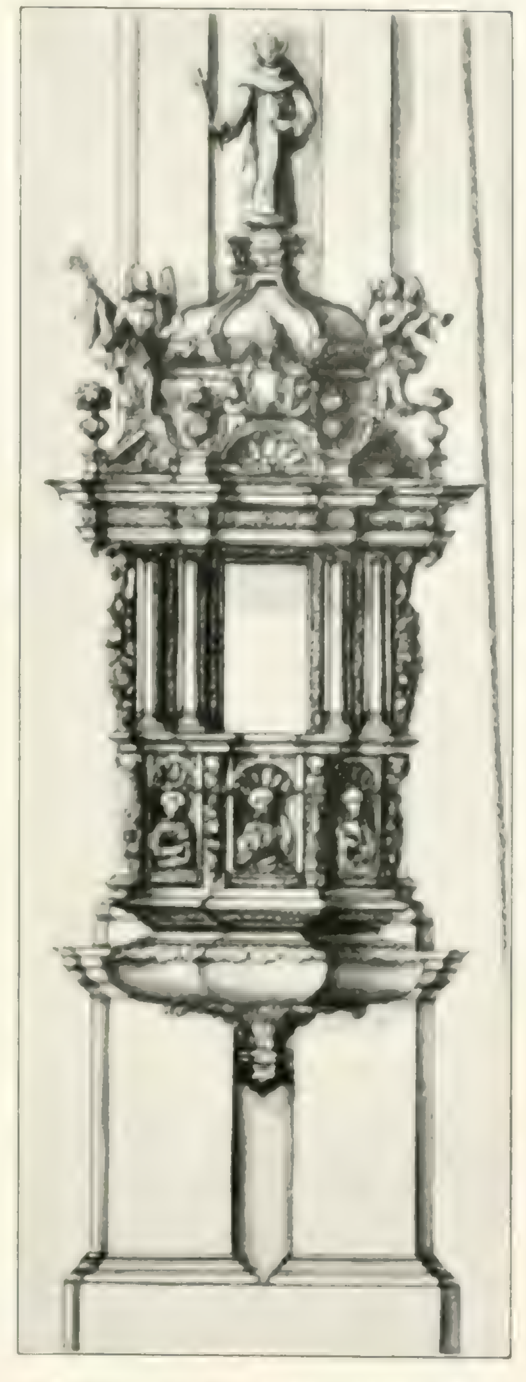


Entwurf zu einer kassettierten Decke für das Kolleg zu Amberg (1688) *Text S. 53*

Arbeiten sind die beiden „gehengten“ Decken, welche der Bruder für das Refektorium und das Rekreationszimmer zu Amberg schuf (II, Bl. 53), sowie die Zeichnung zu einer Theaterbühne für die Aula daselbst, eine weite, prächtige Renaissancehalle in vortrefflicher perspektivischer Verjüngung (II, Bl. 62).



ENTWURF ZU EINER KANZEL FÜR DIE KLOSTERKIRCHE ZU WALDSASSEN (1688)
Text S. 54

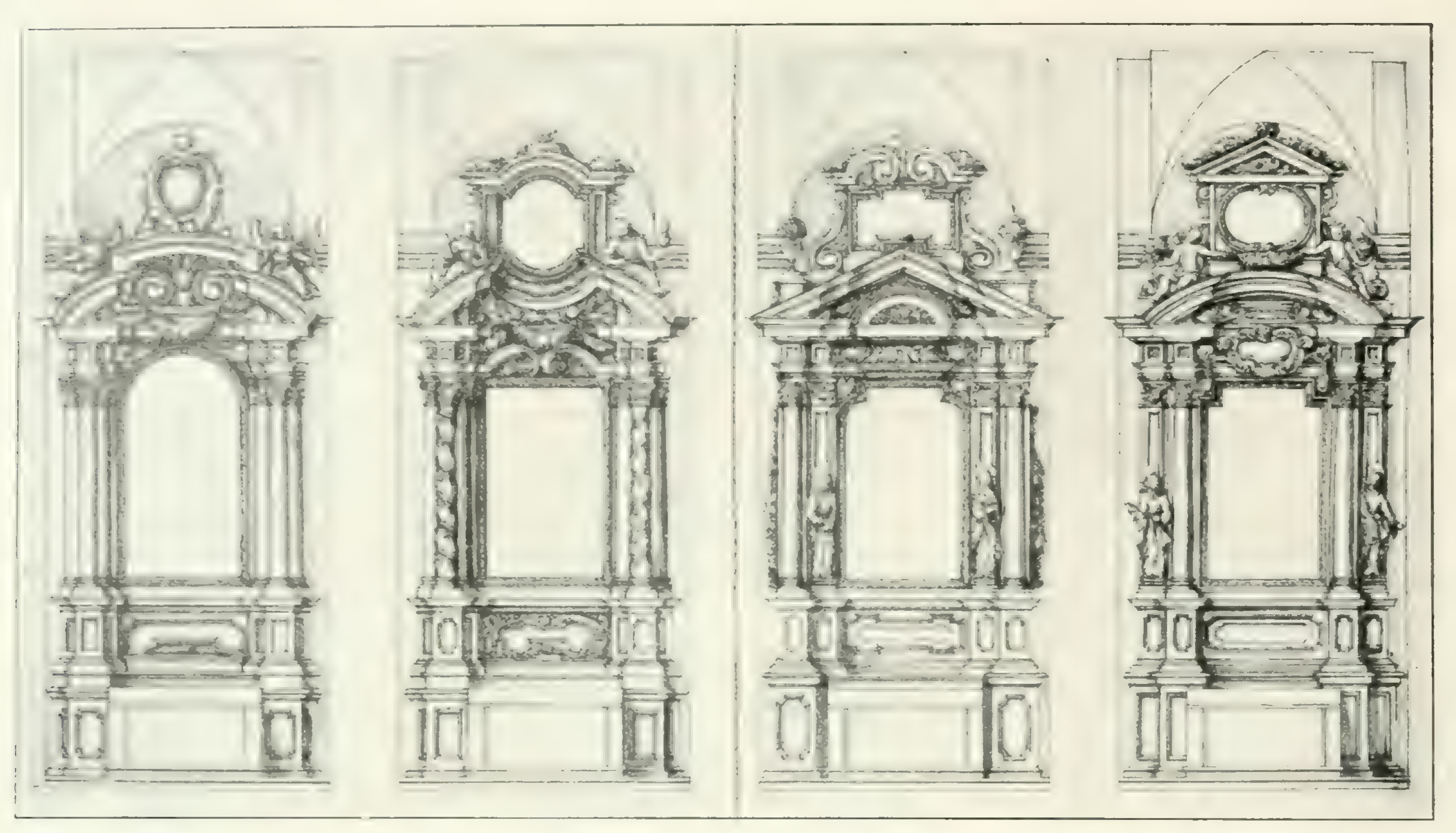


ENTWURF ZU EINER KANZEL FÜR DIE KLOSTERKIRCHE ZU WALDSASSEN (1688)
Text S. 54

Aus den Jahren 1689 bis 1691 findet sich weniger in der Münchener Sammlung. Das Jahr 1689 brachte einen für einen Bildhauer angefertigten Entwurf zu einem Altar für Trautmannshofen (II, Bl. 11a), einen Plan für einen Altar des Oratoriums der Bürgerkongregation zu Landsberg (II, Bl. 16a), der jedoch erst 1692 zur Verwirklichung gedieh, sowie eine neue Skizze zur Stukkierung des Saales der grossen Kongregation zu Amberg (Abb. S. 54), zu welcher freilich wie zur 1687 entstandenen der Vermerk hinzugefügt werden mußte: »Ist auch nicht gemacht worden« (II, Bl. 59). Aus dem Jahre 1690 enthält die Münchener Sammlung nur vier Zeichnungen zu einer Kassettendecke, die Hörmann im Auftrag des Rektors des Landsberger Kollegs, Martin Miller, entwarf, alles treffliche Stücke (II, Bl. 54 und 15a), sowie einen Plan zu einem Hochaltar für die Kirche zu Roderburg (Rottenbuch?) (Abb. S. 57) bei Ettal, (II, Bl. 79) aus dem Jahre 1691 außer der Kopie eines von dem bekannten Jesuitenkünstler Pozzo entworfenen hl. Grabes (II, Bl. 35) bloß noch den Plan zu einem hl. Grab für die Kirche zu Kastl bei Amberg (II, Bl. 20a).

Im Jahre 1692 zeichnete Hörmann zwei kleinere Altäre für den Pfarrer zu Büchlen bei Landsberg (wohl Buchloe) (II, Bl. 12a), einen Hauptaltar nebst zwei einfachen Seitenaltären für die Kongregation der Studenten zu Mindelheim (II, Bl. 12b), zwei Türen, zwei Fensterumrahmungen und eine Kanzel für die Aula des Landsberger Kollegs (II, Bl. 17) und acht Formen „gehengter“ Decken für den Bürgermeister von Landsberg (II, Bl. 18a, Abb. S. 54). Außerdem entstanden im gleichen Jahre Kopien der Pläne, welche der Augsburger Maler Knappich für die Dekoration der Decke der Aula und der Kirche des Landsberger Kollegs angefertigt hatte (II, Bl. 60 und 61), ferner verschiedene Risse und Ansichten des neuen Gymnasiums zu Landsberg (II, Bl. 14), sowie endlich eine wertvolle Aufnahme des ganzen dortigen Kollegs (II, Bl. 13).

Das Jahr 1693 brachte einen doppelten Entwurf zu einem Altar für die Gesellenkongregation von Landsberg (II, Bl. 16b), verschiedene Zeichnungen zu Reliquiaren und Heiltumsaltärchen (II, Bl. 19a—c), eine Skizze zu einem Heiltumsaltärchen für einen Goldschmied namens Sturmb (II, Bl. 206), einen zweifachen Entwurf zu einer Kanzel für die Aula des Kollegs zu Landsberg (II, Bl. 23b) und endlich die Zeich-



ENTWÜRFE ZU DEN SEITENALTÄREN IN DER ABTEIKIRCHE WALDSASSEN (1688)
Text S. 54

nung zu einer Kanzel für einen Schreiner zu Amberg (II, Bl. 88a). Dazu kommen Kopien der Portale aus der Willibaldsburg (II, Bl. 22 und 88b), des Hochaltars der Jesuitenkirche zu Luzern (II, Bl. 82a) und der Pläne der Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen (II, Bl. 25 bis 29), nach den Originalentwürfen des Jesuitenbruders Heinrich Mayr. Unsicher ist, ob die reich mit Malereien geschmückte Decke auf Bl. 19, Bd. II der Münchener Sammlung, eine glänzende Leistung, ebenfalls Kopie oder Originalzeichnung ist, doch scheint mir das letztere das wahrscheinlichste zu sein. Der Vierpaß in der Mitte weist eine Auffahrt Maria auf, die übrigen Felder in frohem Reigen sich tummelnde Engel. Geschieden werden die einzelnen Felder durch breite, mit Eichenlaub besetzte Leisten, die wohl in Stuck ausgeführt gedacht waren. Aus dem Jahre 1694 bietet die Sammlung drei Stücke, eine Kanzel, die Hörmann im Auftrag des Dechanten von Schwandorf entwarf (II, Bl. 23a), und zwei Altäre (80b und 81b), von denen er den einen für einen Bildhauer zu Amberg, den andern für einen Schreiner daselbst zeichnete.

Das Jahr 1695 sieht das Hauptwerk des Bruders erstehen, den großartigen Hochaltar zu Amberg (Abb. S. 58), welcher, abgesehen von einer geringen, im 18. Jahrhundert am oberen Aufsatz vorgenommenen Veränderung, noch jetzt in seinem ursprünglichen Bestand die Kirche ziert (II, Bl. 48). Außerdem gehören dem gleichen Jahre an Entwürfe zu einem Choraltar für die Pfarrkirche zu Rodorf bei Amberg (Rottendorf?), sowie zwei Zeichnungen zu einem Altar für den Fürsten zu Sulzbach (II, 80a und 79a; Abb. S. 57).

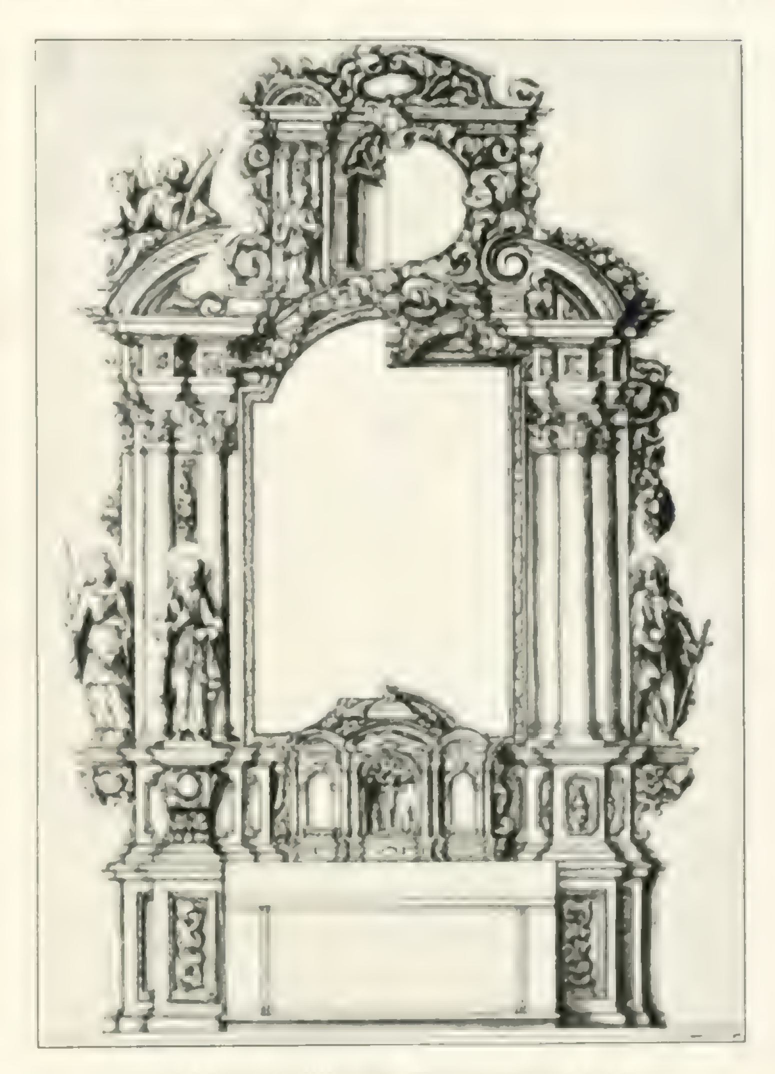
1695 war das letzte Jahr, welches Hörmann zu Amberg verleben sollte. Ende 1695 vertauschte er das Amberger Kolleg mit dem zu München. Es waren nur noch wenige Jahre Hörmann beschieden, doch sollten es die fruchtbarsten seines Lebens sein; namentlich gilt das von den Jahren 1697 und 1698. Aus dem Jahre 1696 enthält die Münchener Sammlung Entwürfe zu Heiltumsaltärchen (II, Bl. 21c, 77a und 89), zu einer Kanzel für einen Pfarrer auf dem Wald bei Mindelheim (II, Bl. 70b), zu einem Altar und zu einer Stuckdekoration für eine neuerbaute Kapelle zu Amberg (II, Bl. 76), zu Reliquienschreinchen und Türbekleidungen (II, Bl. 89), und zu einer flachen bemalten Decke für die kleine Studentenkongregation zu Landshut, ein ungemein prächtiges Stück (II, Bl. 91; Abb. S. 59).

1697 sehen wir Hörmann vornehmlich für die Münchener Kollegkirche St. Michael tätig. Es waren damals 100 Jahre verflossen, seitdem die St. Michaelskirche eingeweiht worden war. Um das Gedächtnis an dieses Ereignis glänzender begehen zu können, wurde eine durchgreifende Restauration und Umgestaltung zwar nicht des Baues, aber doch des meisten Mobiliars, namentlich der Altäre, vorgenom-

men. Es mochte das auch wohl der Grund gewesen sein, weshalb man Hörmann von Amberg nach München hatte kommen lassen.

Die Münchner Sammlung bietet ein ziemlich vollständiges Bild der Restaurationsarbeiten des Jahres 1697. Wir finden da von Hörmanns Hand einen Riß zu einer neuen Orgel (II, Bl. 64 und 65), Entwürfe zu Beichtstühlen (II, Bl. 66a und I, Bl. 38) und Reliquiaren (II, Bl. 67a), die Zeichnungen zu dem Trinitatis- und Namen-Jesu-Altar (II, Bl. 68) und zur Kanzel (II, Bl. 70 und 71a), Pläne zur Erneuerung der jetzt nicht mehr vorhandenen Chörchen an den Enden der Emporen, gegenüber dem Dreifaltigkeits- und Namen-Jesu-Altar (II, Bl. 70b und 72), sowie selbst eine Kopie des Gerüstes, welches der Hofzimmermeister zum Zweck des Weißens der Kirche aufgeschlagen hatte.

Indessen beschränkte Hörmann sein Schaffen 1697 keineswegs ausschließlich auf die Restauration der St. Michaelskirche. Bei aller Arbeit, welche diese ihm brachte, fand er noch Muße genug, auch für das Kolleg selbst, für das



ALTARENTWURF FÜR ROTTENBUCH [illegible]
Text S. [illegible]

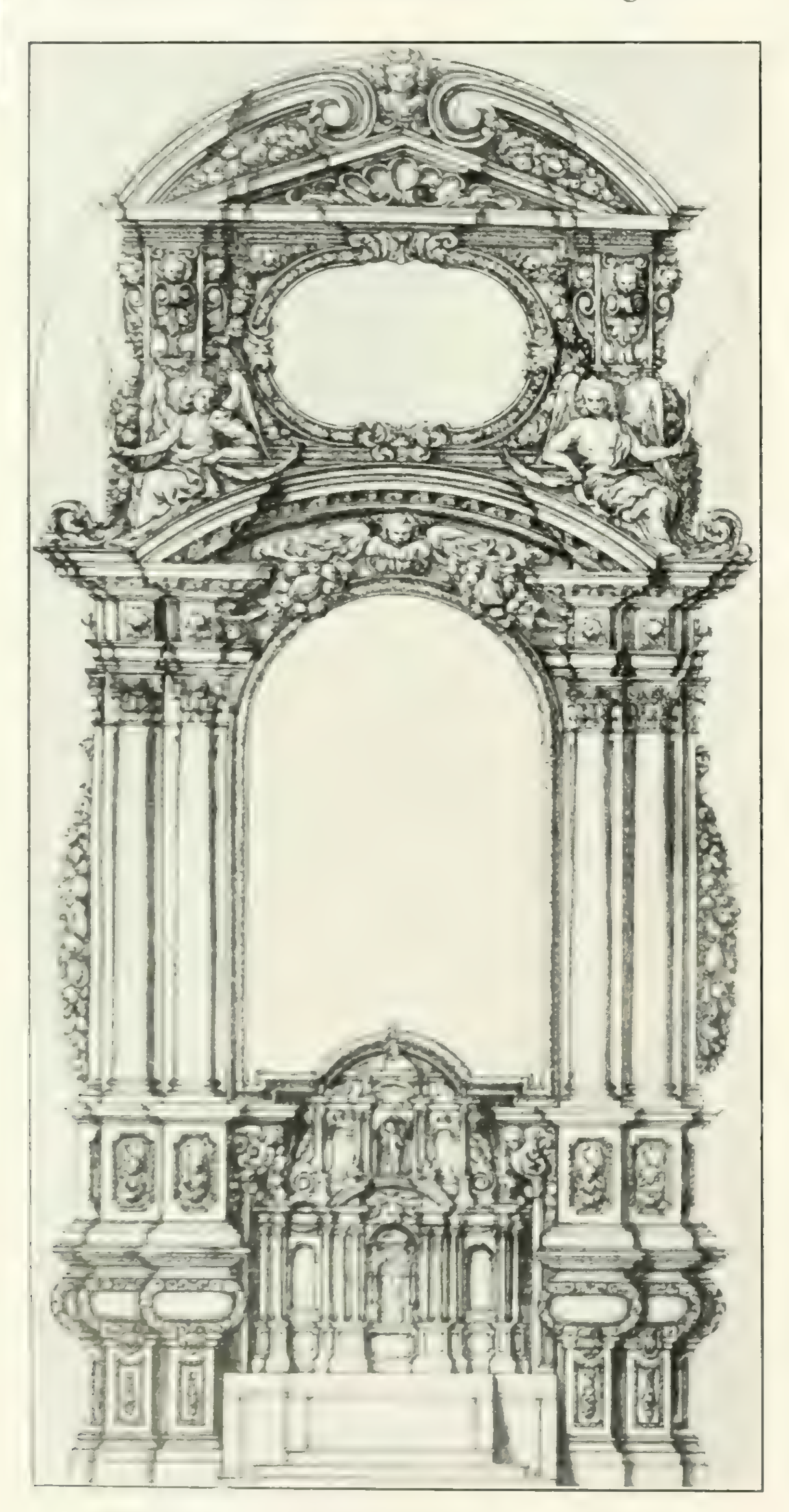


ALTARENTWURF FÜR SULZBACH (1695)
Text S. 56

Oratorium der Bürgerkongregation, für die Bürgerkongregation zu Regensburg, sowie für verschiedene Kunsthandwerker tätig zu sein.

Für das Kolleg entwarf er einige Portale (I, Bl. 40), einen einfachen, aber geschmackvollen Brunnen aus Marmor für das Refektorium (I, Bl. 41), eine Türbekleidung und eine Stuckdecke für die Bibliothek (II, Bl. 83) und einen Devotionsaltar für das Rekreationszimmer (I, Bl. 32 und 33), für das Oratorium der Bürgersodalität einen sehr willkürlich komponierten Altar mit zerhacktem oberem Abschluß samt zwei neben dem Altar anzubringenden Gittern (I, Bl. 31 und 32), für die Regensburger Kongregation einen Altar (I, Bl. 30). Beredtes Zeugnis für das Ansehen und den Ruf, dessen sich Hörmann erfreute, legen die Zeichnungen ab, welche dieser für verschiedene Kunsthandwerker anfertigte, so der Doppelriß eines Altares für den Hofstukkateur Langenbuecher, der Plan zu einem Brunnen für den Hofsteinmetzen, dessen Name leider nicht angegeben ist, und ein zweifacher Altarentwurf für einen Maler Namens Zink. Hörmann muß als tüchtiger Künstler gegolten haben, daß selbst ein Hofstukkateur und ein Hofsteinmetz sich durch ihn Zeichnungen herstellen ließen.

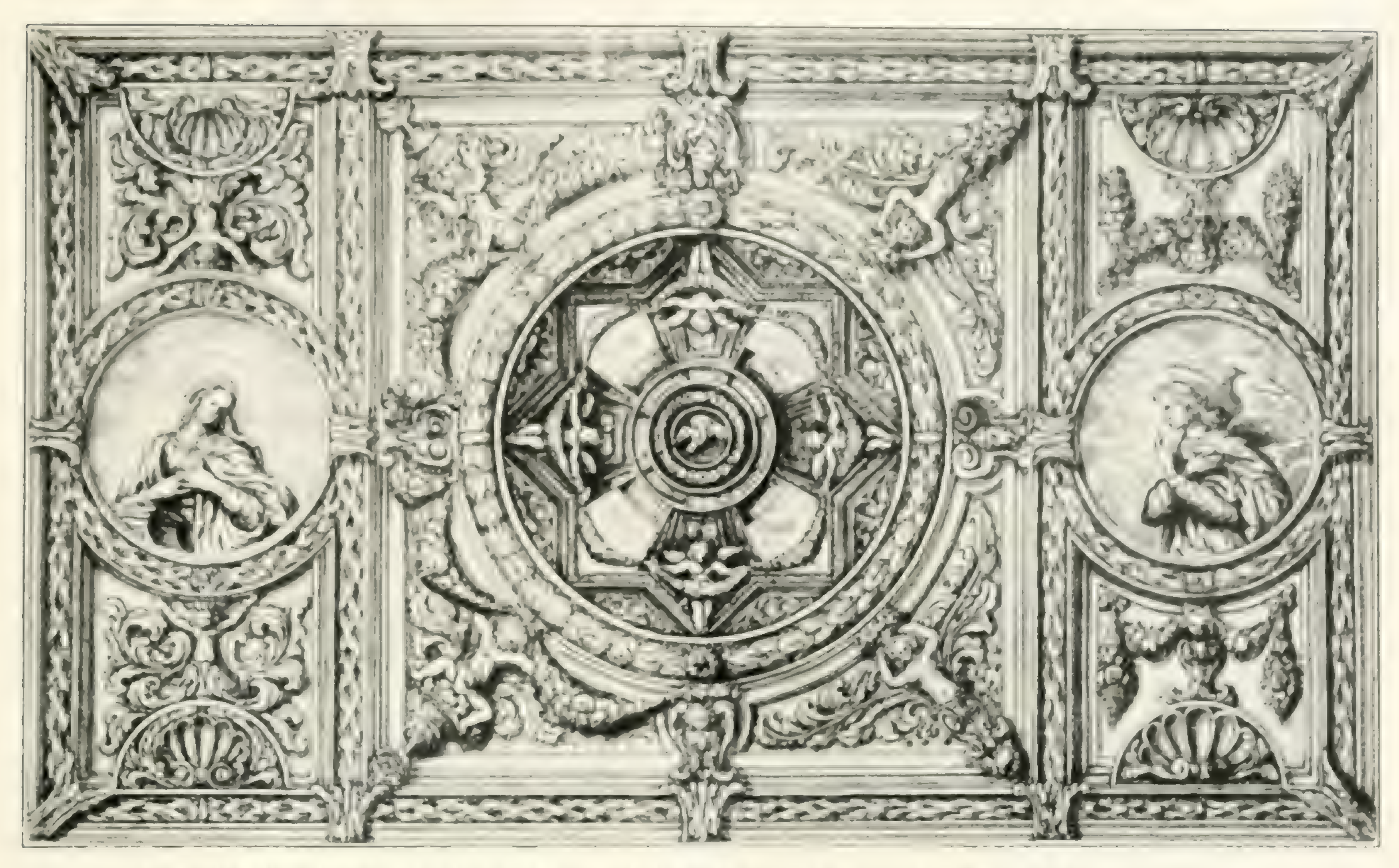
Auch im folgenden Jahre war Hörmann noch für die St. Michaelskirche beschäftigt. Er fertigte für sie einen zweiten, den endgültigen Riß zu der neuen Orgel an, nach welchem diese dann wirklich gebaut wurde (II, Bl. 65), machte Zeichnungen zu einem Reliquiar für die Reliquien der hl. Kosmas und Damian (II, Bl. 66b) sowie zu einem silbernen Tabernakel in Goldschmiedearbeit für U. L. Frau von Haar (I, Bl. 34) und entwarf die Pläne zu den noch vorhandenen Altären der hl. Ignatius, Franziskus Xaverius, Sebastianus, Andreas, Maria Magdalena und Ursula. Die beiden ersteren sollten in Marmor ausgeführt werden. Die vier letzten wurden in Stuckmarmor hergestellt und zwar der Altar der hl. Sebastianus, Maria Magdalena und Ursula durch den Hofstukkateur Langenbuecher.



HOCHALTAR DER JESUITENKIRCHE ZU AMBERG (1695)
Text S. 56

Indessen liefen auch 1698 neben den Arbeiten für St. Michael wieder manche andere nebenher. Zahlreich sind namentlich die Entwürfe, welche Hörmann für die große und die kleine Kongregation anfertigte, Altarrisse (I, Bl. 8, 9, 10, 11a, 12), Pläne zur Dekoration der Wände und der Decke des Oratoriums der großen Kongregation (I, Bl. 9, 11b, 11 bis 14), Risse zu Portalen (I, Bl. 15a und 19a, b). Aber auch die Zeichnungen, welche er 1698 für Auswärtige ausführte, bilden eine stattliche Reihe. Ein Tabernakel, entworfen für die Jesuitenkirche zu Regensburg (I, Bl. 36) und die Englischen Fräulein zu München (I, Bl. 35), zwei Altärchen für ein Münchener Frauenkloster (I, Bl. 37), einen Reliquienkasten für einen Schreinermeister (I, Bl. 43b), Altäre für einen Münchener Maler (I, Bl. 25 und 29), einen Pfarrer auf dem Wald bei Mindelheim (I, Bl. 26), den Hofsteinmetzen (I, Bl. 23), und einen Schreiner zu Grafing (I, Bl. 24), eine Kanzel endlich für die Jesuitenkirche zu Altötting und für Braunau, letztere mit darunter befindlichem Taufstein (II, Bl. 44 und 45). Hervorgehoben muß werden, daß Hörmann alle diese Entwürfe machte, trotzdem schon die Krankheit, welche bald seinem Leben ein Ende bereitete, seine Kräfte verzehrte. Mit dem Jahre 1698 endete das Wirken des Bruders. Aus 1699 weist die Münchener Sammlung nur einen einzigen Entwurf auf, die Zeichnung zu einer Namenstafel für die Bürgerkongregation zu München (II, Bl. 39). Sie war sein letztes Werk, der Abschluß eines reich gesegneten, ungemein fruchtbaren künstlerischen Schaffens. Am 1. Juli 1699 starb Hörmann infolge eines langen Lungenleidens. »Lenta tabe et phthisi confectus vivere desiit 1699 1. Julii« schreibt das Elogium.

Nicht alles, was Hörmanns Geist ersann, ist, wie schon gesagt wurde, auch ausgeführt worden. Bei einer Anzahl der Entwürfe findet sich der Vermerk, daß sie nicht zur Verwirklichung kamen. Allein es ist auch von dem, was zur Ausführung gedieh, schwerlich alles mehr erhalten. Die Aufhebung der Gesellschaft Jesu und die verhängnisvollen Folgen, welche dieselbe für die Kunstwerke in so mancher Kirche und so manchem Kolleg hatte, der Wechsel im Geschmack und andere Ursachen haben sicher nicht wenigen der Werke Hörmanns den Untergang gebracht. Immerhin ist noch eine gute Anzahl seiner Schöpfungen vor-



ENTWURF ZU EINER DECKE FÜR DAS ORATORIUM DER KLEINEN KONGREGATION ZU LANDSHUT [illegible]
[illegible]

handen, so in St. Michael zu München die Altäre, die Kanzel, die Orgel, in Amberg der Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche, die prächtige Kassettendecke der früheren Aula und anderes. Es wäre eine interessante Aufgabe für die Lokalforschung, an der Hand der beiden Sammelbände der Münchener Staatsbibliothek festzustellen, was sich noch etwa alles von Hörmanns Schöpfungen in der Gegenwart gerettet hat. Denn es liegt auf der Hand, daß solches nur auf dem Wege der Lokalforschung möglich ist. Hier konnte es sich lediglich nur darum handeln, auf Grund der Ordenskataloge und der Münchener Sammlung einen Überblick über das Wirken Hörmanns zu geben, einen ganz unbekannten Meister des ausgehenden 17. Jahrhunderts zum Frommen der Geschichte des späten deutschen Barocks, der immer wieder die gebührende Beachtung und Wertschätzung findet, der Vergessenheit zu entreißen und einem ungemein fruchtbaren Künstler ein zwar spätes, aber sicher durchaus verdientes Ehrendenkmal zu setzen.

Hörmann war zweifellos ein tüchtiges Talent. Von seiner reichen Erfindungsgabe, seiner Vertrautheit mit der Formensprache der damaligen Kunst, seinem Sinn für edle Verhältnisse legen die beiden Foliobände der Münchener Staatsbibliothek, aus denen ich einige Proben mitgeteilt habe, ein vollwichtiges Zeugnis ab. Glänzend tritt alles das namentlich bei den Entwürfen für Waldsassen zutage. Natürlich gibt es unter den zahlreichen Plänen auch genug Minderwertiges und Unbedeutendes. In manchen Fällen, so wenn es sich um Altäre für eine kleine Kirche oder Kapelle, um Devotionsaltärchen und ähnliches handelt, liegt das in der Sache selbst. Im ganzen aber bietet die Sammlung viel des Guten und Bemerkenswerten. Es kann Künstlern, welche sich mit der eigenartigen, so selbstherrlichen Sprache des späten deutschen Barock, sowie der in ihm zur Verkörperung kommenden konstruktiven Gedanken und ornamentalen Motive vertraut machen wollen, ein Studium der Münchener Sammlung nicht dringend genug empfohlen werden. Es ist unverfälschter bayerischer Frühbarock, was in ihr bei Kirchenmobiliar aller Art in einer Fülle und einer einheitlichen Auffassung wie sonst nirgends dem Beschauer entgegentritt.

Am klarsten tritt der Stil, den Hörmann pflegte, in seinen überaus zahlreichen Entwürfen für Altäre zutage. Es ist der Stil, den Hoffmann durchaus zutreffend als den süddeutschen Barock in seinem ersten Stadium bezeichnet. Von einer Reminiszenz an den spätmittelalterlichen Altartypus findet sich in

den Zeichnungen Hörmanns keine Spur mehr. Alle Altäre sind einteilig und ohne die in der süddeutschen Renaissance beliebten seitlichen Ausbauten, die Überbleibsel der festen Flügel des spätgotischen Altares. Ihre Grundform bildet die klassische Ädikula. Die Altäre bestehen aus einem massigen, bald mehr, bald weniger reich gegliederten Unterbau, dem zur Aufnahme einer figürlichen Darstellung in Malerei oder Relief bestimmten, von einer, zwei oder drei Säulen flankierten Mittelstück und dem nur selten fehlenden oberen Aufzug. Im Unterbau ist regelmäßig bereits die Gliederung des mittleren Teiles des Altars vorgesehen; dieser mittlere Teil selbst aber erhebt sich in festem, geschlossenem Aufbau, bei dem eine Tendenz auf malerische Gruppierung der einzelnen Architekturstücke noch ganz fehlt. Nirgends noch das Bestreben, die Säulen kulissenartig vor- und zurücktreten zu lassen oder sie arkadenartig um die Mense aufzustellen, nirgends auch nur der entfernte Versuch, den Aufbau baldachinartig zu gestalten, nirgends die Neigung, in die Massen Leben und Bewegung zu bringen, wie sie seit etwa der Wende des Jahrhunderts sich geltend zu machen sucht. Alles zielt auf eine eigentliche architektonische Wirkung ab. Nur in der Behandlung des Giebelaufsatzes erlaubt sich Hörmann größere Freiheit. Es ist das jener Teil des Altares, worin der Künstler dem aufs Malerische gerichteten Zug der Zeit am meisten nachgegeben hat. Ist auch die Durchbildung und Ausgestaltung des oberen Aufzuges noch keineswegs bei Hörmann bis zur völligen Auflösung des architektonischen Gedankens vorgeschritten, so läßt sich doch unschwer verkennen, daß die Zeit nicht mehr ferne ist, wo hier alle Architektur in ein willkürliches, einzig von malerischen Tendenzen eingegebenes und beherrschtes Linien- und Formenspiel verkehrt ist. Das Gebälk ist über den das Mittelstück begleitenden und umrahmenden Säulen nur in verhältnismäßig wenigen Fällen ungeteilt durchgeführt. Meist wird es von der zur Aufnahme des Altarbildes bestimmten Öffnung durchschnitten. Häufiger bleibt die Deckplatte des Gesimses erhalten, indem sie um den oberen Abschluß des Blattes in Form eines Kreissegments oder ähnlich herumgezogen wird. Selten aber mangeln über den verkröpften Gebälkstücken der Säulen die bald geraden, bald geschweiften Giebelabschnitte, zwischen welchen der an den Seiten gern von Voluten besetzte Giebelaufsatz emporsteigt. Da wo die Giebelabschnitte fehlen, sind sie meist durch Sockel ersetzt, auf denen sich Figuren oder Vasen erheben. Ein großer Vorzug der Entwürfe Hörmanns ist die Klarheit, Einheitlichkeit, Straffheit und Zielstrebigkeit des ganzen Aufbaues, Eigenschaften, die wir nur bei wenigen, meist kleineren Entwürfen vermissen. Hörmann hat Pozzos Schöpfungen sehr wohl gekannt; nichtsdestoweniger läßt sich ein bestimmender Einfluß desselben auf seine Entwürfe und die in diesem zum Ausdruck kommende Richtung nicht wahrnehmen. Jedenfalls hat Hörmann von Pozzo nicht den bei diesem so stark ausgeprägten Zug ins Malerische übernommen.

ENTWURF ZU DEM PORTAL DER KONGREGATIONSKAPELLE ZU MÜNCHEN (16[illegible])
Text S. 59

Aber auch in der Grundauffassung des Aufbaues und dessen ornamentaler Behandlung hat Hörmann mit der Vergangenheit vollständig gebrochen und sich ganz auf den Standpunkt des italienischen Barockaltars gestellt. Das Figurenwerk ist nur Nebensache. Die Hauptsache ist das große, oft riesige Altarblatt, für das ein gewaltiger Aufbau die entsprechende Umrahmung abgeben muß. Statuen sind neben



PAUL BECKERT PORTRÄT



JOS. LIMBURG KARDINAL A. STEINHUBER

dem Mittelbild nur an einigen wenigen Altären vorgesehen. Eine Teilung der Säulen mit wechselnder Ornamentierung des oberen und unteren Teiles, wie solches die süddeutsche Renaissance so sehr liebte, findet sich bei Hörmanns Entwürfen niemals. Aber auch die pfropfenzieherartigen Säulen, wie sie der späte Barock so gern anwendete, kommen bei ihm im ganzen nur wenig und mehr nur vereinzelt vor. Kannelierte Säulen treffen wir nie an; die Säulen steigen stets glatt von unten bis oben herauf. Werden an Stelle von Säulen Pilaster als Träger gebraucht, so werden dieselben entweder bald nur mit Leisten besetzt, bald obendrein mit Fruchtgehängen, barocken Ranken und ähnlich verziert. Als Ornament verwendet Hörmann einen entarteten, langgezogenen, wirren Akanthus, saftstrotzende naturalistische Fruchtschnüre, üppige Blumengirlanden, barockes Blumenwerk, geflügelte Engelköpfchen sowie auch wohl von Knorpelornament oder Akanthus umrahmte Kartuschen. Über dem Gebälk der Säulen bringt Hörmann mit Vorzug sitzende oder stehende Engelfiguren an.

Von einer stilistischen Entwicklung läßt sich bei den Arbeiten des Bruders nichts bemerken. Zwischen den Werken aus den siebziger Jahren und den letzten Schöpfungen seines Münchener Aufenthaltes ist im Stil kein Unterschied. Nicht einmal im Ornament läßt sich eine wirkliche Abkehr von dem einmal betretenen Pfade wahrnehmen.

So viel über die allgemeine Bedeutung Hörmanns für die Geschichte des deutschen Barocks in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Gewinn dieser Zeilen für die Geschichte der St. Michaelskirche zu München liegt darin, daß sie Aufschluß geben über die durchgreifenden Restaurierungsarbeiten in der Jesuitenkirche während der Jahre 1697 und 1698, über die bisher nichts Näheres bekannt war, sowie besonders auch über den Anteil, welchen Hörmann an diesen genommen hat. Für die Geschichte der Münchener Kunst aber erhellt, um von anderem abzusehen, namentlich aus ihnen, daß es schon zu Ende des 17. Jahrhunderts zu München einheimische Stukkateure gab, und daß es demnach nicht zutreffend ist, wenn Hoffmann schreibt: »Im 17. Jahrhundert finden sich Stuckmarmoraltäre innerhalb des Gebietes der Erzdiözese noch selten. Wo sie vorkommen, stehen sie als italienische Arbeiten in Verbindung mit den Stuckierungen der Kirche.«[1] Die von Hofstukkateur Langenbuecher nach den Entwürfen Hörmanns ausgeführten Altäre der

[1]) A. a. O. S. 298. Die Altäre der Heiligen Ignatius und Franziskus sind nicht aus dem Jahre 1660, wie Hoffmann S. 275 angibt, sondern nach dem ausdrücklichen Zeugnis Hörmanns von 1698. Auch ist es unzutreffend, wenn die Seitenaltäre in St. Michael ohne Unterschied als Marmoraltäre bezeichnet werden. Nach Hörmanns Skizzenbuch bestehen aus Stuckmarmor die Altäre der hl. Dreifaltigkeit, des Namens Jesu, des hl. Andreas, des hl. Sebastian, der hl. Ursula und der hl. Maria Magdalena.



KARA LANGHORST SELBSTBILDNIS



PAUL BECKERT PORTRATGRUPPE

Heiligen Sebastian, Ursula und Maria Magdalena in St. Michael bekunden, daß es schon bei Ausgang des 17. Jahrhunderts zu München tüchtige einheimische Stukkateure gab.

ETWAS VOM PORTRÄTIEREN

Von S. STAUDHAMER

Obwohl das Porträtfach auf allen Ausstellungen stark vertreten ist, so treffen wir doch nicht selten auf eine Unterschätzung der Bildniskunst, seitdem man mit Hilfe der Photographie so mühelos und billig zu einem Konterfei kommen kann. In Wirklichkeit ist jede noch so geschmackvolle photographische Aufnahme nach dem Leben nur ein unzulängliches Surrogat, dessen sich bedienen mag, wer auf ein von Künstlerhand hergestelltes Bildnis verzichten muß. Viele vermögliche Leute gelangen zu keinem künstlerischen Porträt, weil sie für Kunst kein Geld ausgeben wollen. Manche halten es beinahe für unter ihrer Würde, dem Künstler Sitzungen zu gewähren. Andere betrachten das »Sitzen« für ein großes Opfer; und doch kann es durch angeregte Unterhaltung zu einem Vergnügen werden und der Porträtierte gewinnt dabei einen recht nützlichen Einblick in das Werden eines Kunstwerkes. Für jeden Künstler ist die Pflege der Porträtkunst, auch wenn er sich diesem Fach nur nebenbei widmet, eine Quelle der Fortentwicklung seines Könnens und der Auffrischung

unmittelbarer Naturbeobachtung. Von den übermenschlichen Geduldproben, denen der Porträtist während und nach der Vollendung seines Werkes nicht selten ausgesetzt ist, wollen wir schweigen.

Wenn der Künstler einen Menschen vor sich hinstellt, um nach ihm zu malen oder zu modellieren, so können ihn dabei die verschiedensten Absichten leiten. Meistens geht er gar nicht auf eine porträtmäßige Nachbildung aus, sondern will von dem »Modell« nur die Züge im allgemeinen verwerten, nur die Kopf- oder Körperhaltung beobachten, die Lichter und Farbentöne nach der Natur vergleichen, die Figur in ihrem malerischen Verhalten zur Umgebung verfolgen und höchstens in der Wirklichkeit einige Anregung für den beabsichtigten Ausdruck eines Gesichtes suchen oder die innere Vorstellung nachprüfen. Bei dieser Tätigkeit entsteht unter der Hand des »Idealisten« ein Bild, das nur wenig oder gar nicht jene Person erkennen läßt, vor welcher er arbeitet, während der »Realist« das Naturvorbild unverkennbar wiedergibt, wenn ihm auch die Absicht, zu porträtieren, fern liegt. Dem Künstler kann bei religiösen Themen die porträtmäßige Anlehnung an das »Modell« gefährlich werden, wenn er es nicht versteht, den Personen eine höhere Geistigkeit einzugießen.

Letzteres braucht der Porträtist nicht zu tun, sondern er kann es sich bei dem genug sein lassen, was das Modell ihm bietet. Seine Aufgabe besteht darin, die Personen in »sprechender« Ähnlichkeit auf den Malgrund zu bannen oder in Ton zu formen. Hierüber sind so ziemlich alle einig. Aber bei der Beantwortung der Frage, worin die sprechende Ähnlichkeit zu suchen ist, wie weit sie auf dem äußerlich Gesehenen beruht, gehen die Künstler in Theorie und Praxis weit auseinander. Die einen nähern sich mit ihrer Auffassung der Photographie, indem sie den Darzustellenden mit kühler Objektivität nach seiner äußeren Erscheinung wiedergeben und dabei das Wesentliche und das Zufällige und Nebensächliche gleich sorgsam behandeln. Etliche andere befolgen einen gegensätzlichen Weg und gehen auf die äußere Erscheinung nur soweit ein, als sie ihrer zur Festhaltung des innern Menschen bedürfen. Es ist nur konsequent, wenn die ersteren die Krawatte und die Knöpfe am Rock mit ähnlicher Liebe malen, wie den Kopf, die letzteren aber all ihre Sorgfalt auf das Antlitz konzentrieren und die Kleider mit allem um und an mehr als farbige Umrahmung des Kopfes behandeln. Die Mehrzahl der Porträtisten hält die Mitte zwischen diesen Extremen und auch der einzelne Künstler verfährt keineswegs in allen Fällen gleichmäßig, sondern modifiziert die Anwendung seiner Prinzipien je nach dem besonderen Fall.



WALTER THOR HERRENPORTRÄT

Das Porträt darf einer geschlossenen Bildwirkung nicht entbehren. Das Bild wird leicht hart, die Person scheint wie »herausgeschnitten«, »fällt aus dem Rahmen«, wenn alle Einzelheiten an der dargestellten Person bis zum unteren Bildrand hin gleichmäßig plastisch durchgeführt sind, während die Umgebung der Figur flach gehalten ist. Mit Vorliebe konzentriert man deshalb im Porträt das Licht auf eine einzige Stelle, gewöhnlich auf den Kopf, während die Modellierung der übrigen Teile nach den Bildrändern hin in Dunkelheiten verläuft, in welche beim »Kniestück« nicht selten auch die Hände untertauchen. Besitzt der zu Porträtierende eine sprechende Hand, so verdient sie gewiß in das Bild aufgenommen zu werden; aber viele Menschen wissen mit ihren Händen nichts anzufangen, und diese Tatsache ist wohl nicht der letzte Grund für die Beobachtung, daß die Hände nicht selten einen wunden Punkt im Porträt bilden. Glaubt ein Künstler, daß die Hand eher von der Hauptsache, dem Kopfe nämlich, störend ablenkt, anstatt den geistigen Eindruck zu steigern, so möge er darnach verfahren. Daß aber ein großer Künstler je-



Leo Samberger — *Oberbaurat Dr. Schäfer*

Gesellschaft für christl. Kunst, G. m. b. H., München



mals in seinen Porträts die Hände deshalb weglassen wollte, weil er sie nicht zu malen vermöchte, braucht niemand zu glauben. In Wirklichkeit läßt sich ein solcher Künstler nur von seiner Auffassung der Bildmäßigkeit leiten, vermöge welcher er alles unterdrückt wissen will, was nach seiner Anschauung die gewollte Konzentration stört, eine Anschauung, wodurch er sich in einen Gegensatz zu jenen Künstlern stellt, die bis in jede Bildecke alles sorgsam durchmodellieren und besonders zu jenen, welche aus malerischen oder psychologischen Rücksichten die Hände »mitsprechen« lassen wollen.



HEINRICH RAUCHINGER PORTRÄT

Der Künstler legt eben auch beim Porträtieren seine Persönlichkeit nicht ab, und je mächtiger diese ausgeprägt ist, desto entschiedener kommt sie im Kunstwerk zum Durchbruch; ein schmiegsames Naturell tritt dagegen zurück, dringt aber auch bei seinem Objekt niemals in die Tiefe. Die starken Temperamente versteht das Publikum schwer, viel eher finden jene Porträtisten den Weg zu seinem Herzen, die bei leidlicher Ähnlichkeit nach der wohlgefälligen Seite hin »idealisieren«, stark ausgeprägte Formen überzuckern und ein in allewege sauberes Bild herstellen.

Die erste Aufgabe des Porträtisten besteht darin, sich in den Darzustellenden zu vertiefen. Dieser steht ihm häufig als ein Fremder gegenüber; seine Bildung und sein Charakter, seine menschlichen Eigenschaften und geistigen Interessen sind dem Künstler unbekannt; auch bei den Sitzungen tritt er selten unbefangen aus sich heraus und verfällt leicht in eine Pose, als handelte es sich um eine photographische Aufnahme, bei der er sich von seiner schönsten Seite zeigen will. Da heißt es scharf beobachten, um den Schlüssel zur geistigen Erfassung des Objektes zu finden. Was Wunder, wenn so mancher Porträtist bei einer äußerlichen Wiedergabe stecken bleibt? Jedem Menschen, mag derselbe welcher Lebenssphäre nur immer angehören, versteht der bedeutende Künstler etwas abzugewinnen, was nicht allein als »Malerei«, sondern auch als psychologische Leistung Bewunderung erregt; es sei nur an Rembrandt erinnert. Am »dankbarsten« wären freilich bedeutende Menschen, geistesgewaltige Männer, edle, feingebildete Frauen. Die wenigste innere Befriedigung gewähren dem Künstler wohl jene, die immer anders gemalt sein wollen, als sie sind: schöner, jünger, geistreicher, vornehmer, liebenswürdiger, und die das Hauptgewicht auf allerlei Tand legen. Und doch ist jeder Mensch gerade so am schönsten, wie er ist, nur so für den Künstler von Reiz.

Die große Mehrzahl der Ausstellungsbesucher, selbst die sonst vernünftigsten Menschen, beurteilt die Porträts kaum jemals nach ihren Eigenschaften als künstlerische Leistungen, sondern nur nach dem sonstigen Interesse, das man gegenüber der dargestellten Person empfindet. Da heißt es vor Männerbildnissen: Wer ist denn der? Und ist es ein hoher Beamter, ein Graf oder gar ein



MEYER-FELICE ERZBISCHOF Dr. VON ABERT

Schauspieler, dann fühlt man heiligen Respekt, von dem auch auf den Maler ein Reflex zurückfällt. Vor Damenbildnissen wird man kaum hören, ob sie gut oder schlecht gemalt sind, sondern es fallen Bemerkungen wie: Die ist nicht hübsch, das Kleid ist geschmacklos, die tut so affektiert usw. Arme Maler! Man will also nicht sehen, wie ihr bestrebt waret, in euere Bilder ein Stück Seelengeschichte zu legen und es mit mannigfaltigen Mitteln eurer Kunst für alle Zeiten wertvoll zu machen, indem ihr euch besondere malerische Probleme stelltet. Ihr suchtet neue Lösungen im Licht, in der allgemeinen Anordnung, in der farbigen Wirkung! Die eigentlichen Porträtisten, die das Seelische stark betonen, z. B. Samberger, pflegen sich in den letzteren Beziehungen große Mäßigung aufzulegen und höchstens einmal bei Damenbildnissen mit komplizierteren Wirkungen zu arbeiten. Sie lieben meistens einen ruhigen, neutralen Hintergrund, verzichten auf lebhafte Lokalfarben und lassen große graue, schwarze, braune Flächen vorherrschen, aus denen das Antlitz herausleuchtet. Andere Künstler legen das Hauptgewicht auf das »Arrangement« und man könnte manche Porträts bezeichnen als: »Der blaue Hut«, »Das weiße Kleid«, »Harmonie in Lila«, wie es die Künstler öfters auch tun, um den Beschauer über ihre Absichten aufzuklären. Oder man malt ein Stück Interieur oder eine ganze Landschaft mit hinein, um das »Milieu« zu zeigen und um zu veranschaulichen, wie die dargestellte Persönlichkeit im Raum bezw. in der freien Luft unter bestimmten Beleuchtungsverhältnissen erscheint; so Trübner bei seinen Reiterbildnissen. Hiebei verwischen sich häufig die Grenzen des Porträts und es entstehen Gemälde von dekorativer Wirkung, deren Schwerpunkt auf anderen Gebieten liegt, als auf jenem des Bildnisses. Zu verwerfen ist diese Auffassung gewiß nicht, ja sie läßt vorzügliche Lösungen zu, wie z. B. das Damenporträt des großen spanischen Meisters Sorolla y Bastida S. 69 beweist. Sehe jeder, wie er je nach seiner Anlage zu einem guten Ziele komme!

Besondere Schwierigkeiten bietet das Gruppenbild. Unsympathisch berührt ein steifes Nebeneinander, bei dem man sofort das »Gestellte« merkt; ein Gruppenporträt darf nicht so tot wirken, wie die sogenannten »lebenden Bilder«. Können die Personen zu einander ohne innern Zwang in einen geistigen Zusammenhang gebracht und diesem entsprechend gruppiert werden, wie es z. B. Beckert auf dem Bilde S. 63 getan, so ergibt sich am ehesten eine geschlossene Wirkung. Auch Rembrandt, der Meister des Gruppenbildes, bediente sich solcher Züge.

Lebhaft begrüßen wir es, daß das Verständnis für die eigenartigen Vorzüge des plastischen Porträts, der Bildnisbüste, in Zunahme begriffen zu sein scheint. Wie anheimelnd malerisch kann nicht eine Büste in Terracotta oder Holz, leicht getönt, wirken, wenn sie mit Geschmack am rechten Ort aufgestellt ist! Welch feines Spiel der Lichter liegt nicht über einer künstlerischen Bronze, sei sie Büste oder Relief (Plakette!), und wie vergeistigt spricht der edle Marmor, wenn eine Meisterhand ihn zum Bildnis gestaltet hat!

Da ich nicht beabsichtige, die Geschichte der Porträtkunst zu schreiben, sondern nur unsern Bildern ein Begleitwort mitgeben will, so kann ich hiermit schließen. Nur möchte ich denen, welchen es ihr Einkommen ge-



LEO SAMBERGER — KUNSTSCHRIFTSTELLER GERHARD GIETMANN S. J.

stattet, von Zeit zu Zeit auch einen kleinen Betrag auf Kunst zu verwenden, ans Herz legen, in ihrem mit teueren Möbeln ausgestatteten Heim an die Stelle, wo jetzt ihre Photographie in Lebensgröße hängt, ein von Künstlerhand geschaffenes Bildnis zu stiften oder ihre und ihrer Familienangehörigen Züge in Marmor und Erz verewigen zu lassen. Dadurch verewigen sie zugleich ihren Namen als Mäzenaten oder doch als Leute von Geschmack.

DEUTSCH-NATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Fortsetzung)

Aus der Vorhalle des Kunstpalastes führen die Stufen zur Rechten in die Düsseldorfer Säle. Ihrer Reihenfolge sind eingefügt die Räume des Semperbundes und der architektonischen Entwürfe, beide fast aus-

schließlich Arbeiten von Düsseldorfern enthaltend, dann aber, den Düsseldorfern ihre Stellung als Einladende kennzeichnend, ein Saal, der nur Werken besonders eingeladener Künstler gehört: Karl Bantzer (Dresden), »Der Abend«, F. Burger (Weimar), »Damenbildnis«, J. V. Cissarz (Stuttgart), »Ostseeküste«, O. H. Engel (Berlin), »Porträt des Malers Fr. Stassen«, O. Frenzel (Berlin), »Abend«, Carlos Grethe (Stuttgart), »Ewer auf der Elbe«, W. Hamacher (Berlin), »Mondschein, Ostende«, R. v. Haug (Stuttgart), »Postillon«, O. Heichert (Königsberg), »Familie Jernberg« und »Bußbank«, Fr. Kallmorgen (Berlin), »Nordweststurm auf der Elbe«, A. Kampf (Berlin), »Wohltätigkeit«, H. Nadler (Dresden), »Landschaft mit Pferden«, R. Poetzelberger (Stuttgart), »Gewitter in den Bergen«, W. G. Ritter (Dresden), »Frühling«, F. Skarbina (Berlin), »Friedrich der Große bei Bunzelwitz«, R. Sterl (Dresden), »Elbearbeiter«, H. Vogel, »Damenbildnis«, O. Zwintscher (Dresden), »Pietà« und als einzige Plastik eine »Sandalenbinderin« von A. Kraus (Berlin).

Daß diese Eingeladenen Werke geschickt haben, die sie nicht für untergeordnet hielten, muß als selbstverständlich angenommen werden; aber die Werke sind einerseits nicht alle neu, anderseits fühlt man sich in dem Saale überhaupt nicht auf einem der Gipfel des Parnaß, und das am wenigsten, wenn man die Düsseldorfer Säle, die zum Salon der Eingeladenen führen, nicht allzueilig durchschritten. Schon der Eintritt in den ersten Düsseldorfer Saal zwingt zu einem Stillestehen vor dem harmonischen Zusammenwirken des Ganzen. Farbenkräftige Bilder großen Formates leiten zum Betrachten der einzelnen Werke hinüber, und Bildchen geringer Größe lassen vergleichend prüfen, wie weit der Schöpfer des Großen der Pflicht gedachte, auch im Kleinen sich als Meister zu bewähren, soweit es an ihm liege. Es ist dieser Saal eine captatio benevolentiae, die gebietet, nicht voreilig abfällige Urteile, wie sie immer mehr oberflächliche und schädigende Mode werden, hinzuwerfen; und seltsam, gerade diesmal könnte man beim Lesen feuilletonistischer Berichte der Tagesblätter fast glauben, es läge System in dieser Leichtfertigkeit, mit der heute die Münchener, morgen die Berliner, gestern die Wiener, immer die einen oder die anderen in den Spülnapf unfreiwilliger oder beabsichtigter Bedeutungslosigkeit hineingefegt und dann widerspruchshalber wieder herausgefischt werden. Wozu das? Die reale Seite des Künstlerlebens bringt Enttäuschungen genug, und die härteste muß es sein, wenn Können oder Wollen oder gar beide im Geplauder weggeleugnet werden, wo der Künstler vielleicht allen Ernst und alle Energie zusammengerafft hat, um einen Schritt weiterzukommen in irgendeiner emporführenden Richtung. Es ist bedauerlich genug, daß Leistungen, ohne Können und selbst ohne Wollen, ja mit Nichtwollen zustande gebracht, heute Triumphe feiern können, und wo das der Fall ist, kann nicht laut genug Einspruch erhoben werden. In der Deutschnationalen Ausstellung zu Düsseldorf ist aber kaum das eine oder andere, was dazu Veranlassung gäbe. Gleich im ersten Düsseldorfer Saale haben wir gleich links vom Eingange das vortreffliche und an Zügels Einfluß nicht mehr übermäßig erinnernde Bild von J. P. Junghanns, »Im Ginster«, prächtige Tiere, kräftig ländliche Farben, rechts von der Türe allerhand Geflügel »Im seichten Wasser« von A. Lins, der, ohne »Tiermaler« zu sein oder sein zu wollen, echt niederrheinische Ländlichkeit mit echtem Hofgeflügel in dessen engbegrenztem Hofleben auszustatten weiß. Das Auge fühlt sich hinübergezogen nach rechts zu dem bereits erwähnten sonnigen

JOSEF REICH PORTRÄT



SOROLLA Y BASTIDA BILDNIS DER GEMAHLIN DES KÜNSTLERS

»Am weißen Sonntag« von H. Ritzenhofen und empfindet bald aus der Ferne die Gewalt des v. Gebhardtschen »Johannes« (vgl. S. 14). Ihm zur Seite das lebendige Porträt des Direktors der Kunsthalle von W. Schneider-Diedam, dann von G. Macco großzügig das Matterhorn in aufsteigendem dunklem Nebelgewölk, ein vornehm freundliches Damenporträt von W. Petersen, eine vorzügliche Landschaftsszene, »Gegen Abend«, von W. Fritzel, unter dem zitternden Gelb der Abendsonne, ein recht gutes, nicht mehr »schmuddeliges« Eifelbild, »Lauffenburg«, von E. Nikutowski, der weiterstrebt, ohne die Geleise seines einstweilen meist noch sehr überlegenen Konkurrenten v. Wille befahren zu wollen; ein sehr gediegenes Werk bietet Max Stern, »Abschiednehmende Heringsfischer«, Gestalten voll ernsten inneren Lebens; ein »Kircheninterieur« von R. Huthsteiner, reich an vornehmen Feinheiten in Zeichnung, Lichtwirkungen und Farbenspiel; in abgetrennter Nische das erwähnte Feldmannsche »Gethsemane«, ein gemütvolles Kinderbild von Kindern inmitten ihres Spielzeugs, die, wenn sie nicht schlafen, zu schlafen gerne scheinen möchten, von W. Spatz, ein G. v. Bochmann sehr großen Formates, »An verlassener Heerstraße«. All das Genannte fällt in die Augen. Wer aber dazwischen die beiden kleinen Bilder von H. Nordenberg, »Alte Diele«, mit dem lieblichen Durchblick durch den altertümlich dunklen Raum auf das sonnenbeleuchtete Gebüsch im Garten und »Aus einem westfälischen Bauernhause«, oder den äußerst zart aufgefaßten Max Clarenbach, »Im Februar«, wo das zarte Grün des Flutschutzdammes den leichten Schnee durchbricht, während ein leichter Sonnenstreif das Weiß und Grün energisch belebt, die blattlosen Pappeln des Hintergrundes



MATTHÄUS SCHIESTL — KAIN UND ABEL
Text S. 22 der Beil.

aber aus ihrem Graulila nicht zu befreien vermag, oder H. Angemeyers Kinder, die »auf der Treppe« zusammengeduckt sind, wer dies und anderes übersieht und ungeprüft läßt, der hat überhaupt nicht gesehen.

Im zweiten Saale sind als besonders hervorragend zu nennen: Fr. v. Wille, »Das Maar«, ein wahres Meisterwerk in Umschreibung, Zeichnung, Lichtwirkung, einheitlicher und doch gegensatzreicher Farbenstimmung, wohl das beste seiner Eifelwerke, das wir bisher gesehen. Neben ihm glänzt Claus Meyers »Bildnis meiner Tochter« hervor, fesselnd durch die Gesamtauffassung wie durch die frischlebhaften und doch schlichten Farben. Aber W. Hambüchens »Februarmorgen«, Landschaft vom Niederrhein in Clarenbachs Art, Al. Frenz, romantisches »Urania und Gäa« in kräftigen, emailartigen Farben, M. Hess, »Die Perlenkette«, ein etwas sehr dunkles, aber äußerst vornehmes Interieur von delikatester Ausführung, H. Oehmichen, »Vor dem Fest«, eine Alte, die Zinnkannen putzt, ein echtes altdüsseldorfer Genrebild, und besonders das »Kirchenfest in Toledo« von H. Hermanns, »Die Dämmerung« (Motiv aus Holland) von E. Dücker, schöne satte Abendstimmung, in der die liebevolle und sinnige Behandlung aller Einzelheiten, fern von jeder Kleinlichkeit mit der bekannten wundersamen Abendklarheit hervortritt, und H. Mühligs blaß-grünlich-gelber »Februar«, sie alle sind vollwertige Kunstwerke. Und das sind all die Werke, mit denen die drei zuletztgenannten Meister die Ausstellung geehrt haben, alle drei nicht nur durch einige Ölgemälde, sondern in ganz unübertrefflicher Weise durch ihre für jeden von ihnen charakteristischen Aquarelle (Dücker 10, Hermanns 7, Mühlig 12). Wenn Chr. Kröners »Auerhahnbalz im Schwarzwald« und seiner Gattin »Stilleben« aus diesem Saale noch nicht erwähnt sind, so möge das ein Hinweis sein, daß mit dem vorhergenannten keineswegs alles Gute genannt sein soll.

Aus dem dritten Saale sind Seufferts Stationsbilder schon erwähnt, ebenso beiläufig P. Janssens »Faunenfamilie am Meeresstrand«. Im nämlichen Saale hängen als Tafelbilder die zwei Stücke der weltbekannten »Bergpredigt« von E. v. Gebhardt (Friedenskirche). Von höchster Bedeutung ist das Pastellporträt der Frau v. B. von W. Petersen; R. Böninger zeigt sich von seiner besten Seite durch seinen »Sonnenuntergang«, wenn auch freilich diese Bezeichnung für den edelgeformten Damenkopf, der sich in tiefblauem Schleier gegen das abendliche Meer abhebt, nicht ganz verständlich ist. Auch Max Stern, J. P. Junghanns, hier leider etwas starkes Zügel-Lila, Max Hünten u. a. müssen beachtet werden. Der vierte Saal enthält außer dem mächtigen Reiterporträt des Fürsten zu Waldeck und Pyrmont von L. Keller nur wenige Bilder, »Blumenpflückende Kinder« von W. H. V. Titcomb, einen japanisierenden »Holunderzweig« von J. Bretz, und von H. E. Pohle eins seiner Farbenstücke, die sich vom Beginnenden kaum auch nur zum Werdenden erheben. Der nächste Düsseldorfer Gemäldesaal, durch die Räume der Düsseldorfer Plastik von dem ersten Saal getrennt, bietet als Bestes einen bäuerlichen Hof bei schwerbewölktem Himmel von E. Kampf; es überragt dieses



MATTHÄUS SCHIESTL — DER PROPHET ELIAS
Text S. 22 der Beil.



MAXIMILIAN DASIO ABRAHAMS OPFER
Text S. 23 der Beil.

Bild die anderen Ölgemälde, die der Maler diesmal ausgestellt hat, nicht nur durch die außerordentlich einheitliche Gesamtwirkung, sondern ganz besonders auch dadurch, daß es ihm diesmal gelungen ist, die Schwere des Gewölkes von aller Schwerfälligkeit, von aller Ähnlichkeit mit Kalkmassen freizuhalten. Zur Seite hängt ein zweites vorzügliches Damenbildnis von M. Petersen. Von Al. Bertrands »Schwestern« ist bereits im ersten Berichte die Rede gewesen. W. Schmurrs »Porträt des Malers Max Clarenbach« ist kein glücklicher Griff; das Bild ist zu groß, um als Genrebild zu gelten, die Person des Gemalten läßt es kein Landschaftsbild sein, und all das Beiwerk, namentlich die fast nordische Einmummung und der rötende Einfluß der Winterkälte auf das Gesicht lehnen die Bezeichnung als Porträt ab: aber, so mancher gute und lustige Einfall, so manche packend wahre Szene ist nicht unmittelbar zu künstlerischer Erfassung geeignet, so wenig als jede erdrükkend tragische Szene bei Homer ohne weiteres ein volles Drama bedeutet. Mit Unrecht verpönt man heute so unfreundlich die sinnige Gemütlichkeit und die familiäre Umständlichkeit des biederen Genrebildes; wer es aber unter den neuen Formen wiederbeleben will, muß ein solches Format nicht wählen; nur ein großer Stoff rechtfertigt ein großes Maß. Der Saal — er enthält noch gute Bilder von A. Wansleben, Th. Groll und anderen — hat rechts und links Nebenräume; links zunächst einige Bilder von Fr. Reusing, dann in dem Raume des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen neben der Skizze von A. Ternes namentlich noch zwei Entwürfe zu Wandmalereien für die Schifferbörse zu Ruhrort von E. Dücker; sie sind stark holländisch aufgefaßt. Rechts in einem etwas dunklen Raume sind noch ein sehr bemerkenswerter Th. Funck, »Nach Mittag«, der behäbige Papa, der den Mittagsschlummer erwartet, und die lesende Tochter, an deren zierlichem Nacken das Sonnenlicht seine Freude zu haben scheint; ferner ein M. H. V. Titcomb, »Crossing the bar«, eine verklärte Sterbende in überirdischem weißen Lichte, das sich auf der Bettdecke in ein zartes Spiel der Regenbogenfarben friedensvoll auflöst. Auch ein J. P. Junghanns von meisterlicher Klarheit und Bestimmtheit und ein J. Kohlschein, »De grote Kerk«, dürfen nicht übersehen werden.

In der Aquarell-Ausstellung sind 35 Düsseldorfer mit ihren Werken vertreten. E. Dücker, H. Hermanns, H. Mühlig sind als Aquarellisten großen Verdienstes bereits genannt. Ihnen gesellt sich G. v. Bochmann als nächster bei; aber auch Max Stern, A. Sohn-Rethel und gar A. Männchen, Claus Meyer, Eugen Kampf, Chr. Kröner haben wahrlich keinen Vergleich zu scheuen; von dem letztgenannten, so bekannt durch seine Jagdwildbilder, interessieren besonders die landschaftlichen Bildchen von der Riviera (Umgebung von Sestri Levante), die den Meister von ganz neuer Seite zeigen. Und was O. Ackermann, M. Clarenbach, H. Deiters, G. Hacker, M. Hambüchen,



MAXIMILIAN DASIO DAVID UND GOLIATH
Text S. 23 der Beil.



JOS. HUBER-FELDKIRCH — HL. DREI KÖNIGE

Text S. 2[illegible] der Beil.

Ad. Lins, H. Nordenberg, A. Schill, A. Wansleben bringen, trägt reichlich dazu bei, die »Aquarell-Ausstellung« zu der großen Bedeutung zu erheben, die ihr selbst von Unfreundlichen nicht abgestritten werden kann

Von der Düsseldorfer Plastik kann diesmal weniger Rühmendes gesagt werden. Zunächst ist die plastische Ausstellung, die Berlin in dem großen Haupt- und Festsaale zur Schau gestellt hat, für eine kleinere Kunststadt von vornherein unerreichbar, aber die Düsseldorfer hätten ganz gewiß Werke durchschlagenderen Wertes bringen können. Von dem vorzüglichen Grabdenkmal »Karl Klingspor« von A. Bauer war im ersten Berichte die Rede; er lieferte auch noch eine vortreffliche, in der Erscheinung allerdings etwas alltägliche Porträtstatuette und ein Porträtrelief von unübertrefflich zarter und wahrer Modellierung; aber es sind kleine Werke, die unter der Masse leicht übersehen werden können. Und so ist gerade unter dem Unscheinbaren viel Lobenswertes, — dazu gehören z. B. R. Bosselts Medaillen und Plaketten, Fr. Cauers Plaketten. Von Größerem wären wohl die Arbeiten von Karl Janssen in erste Linie zu stellen, wenn sie nicht diesmal in der Komposition etwas Gezwungenes hätten. In gleiche Linie gehört Cl. Buscher mit mehreren Werken, auch Gr. v. Bochmann jun. mit seinem gediegenen »Seemann«, der lustigen Brunnengruppe »Neckerei«. Von dem begabten J. Körschgen hätte man mehr und Neues erwarten dürfen. Nicht ungeschickt ist das vom Felsen abgleitende »Badende Mädchen« von A. Adloff, studierenswert der »Runendeuter« von F. Coubillier. Kommende Meisterschaft bekunden die beiden Werke von M. Lehmbruck, »Mutter und Kind« und »Relief mit Kindern«. Eine eigenartige Erscheinung sind die Werke von Fr. Brahmstaedt, der, wenngleich Krefelder, unter die Düsseldorfer Plastiker zu rechnen ist; es geht ein bitterer Zug durch seine Darstellungen, aber es spricht ein großes Talent und schöpferischer Geist daraus. (Fortsetzung folgt)

SASKIA

Nun lege die schimmernden Perlen an,
Und das güldene Mieder zu meergrüner Seide.
Und den roten, den sammet'nen Hut,
Saskia[1]), du meine Augenweide.

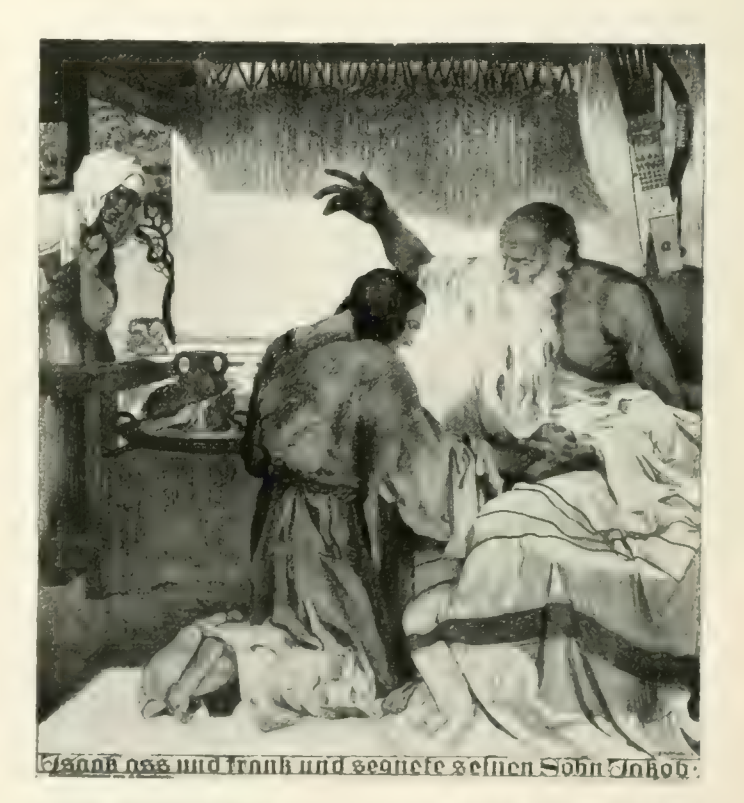
Und stelle dich her, wo das Sonnenlicht
Heimlich fällt durch die Butzenscheiben.
Daß deiner Locken Goldbraun erstrahlt,
Daß deine blühenden Farben treiben.

Wirf den Mantel von Purpur um
Mit den silbergestickten Säumen!
Lasse des Märchens Königspracht
Deine süßen Glieder umträumen!

Daß meine Liebe dich faßt und malt,
Holdeste Schönheit, du Blüte der Erde,
Daß des Augenblicks seligstes Bild
Durch meinen Pinsel ein ewiges werde.

M. Herbert

[1]) Rembrandts Gemahlin.



FELIX BAUMHAUER — ISAAK SEGNET JAKOB

Text S. 23 der Beil.

[illegible] S. Staudhamer Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





PETER VON CORNELIUS UND SEINE FRESKEN IN DER ST. LUDWIGSKIRCHE ZU MÜNCHEN

Von MAX FÜRST

Als am 8. September 1844 die Münchener St. Ludwigskirche durch den Erzbischof Lothar Anselm v. Gebsattel ihre feierliche Weihe erhielt, dachte wohl niemand daran, daß dieses Gotteshaus schon nach Ablauf von 60 Jahren eine tiefgehende, umfassende Restauration nötig haben werde. Bautechnische Gebrechen und eine durch Jahrzehnte währende, unbegreifliche Vernachlässigung der Bedachung führten zu einem Zustande, der die Kirche ruinös erscheinen ließ. Durch das energische Eingreifen eines neuen Pfarrherrn, des umsichtigen, kunstbegeisterten Hochw. Herrn Lorenz Gallinger, ist in den letzten Jahren endlich die nötige Hilfe herbeigeführt worden, so daß St. Ludwig nun wieder in würdiger und verjüngter Gestalt unseren Blicken sich darbietet.[1]) Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Münchener Ludwigskirche liegt bekanntlich nicht auf architektonischem Gebiete; ihr Weltruhm ist an die Fresken geknüpft, die innerhalb der Jahre 1835—1840 durch Peter v. Cornelius, unter Beihilfe bewährter Schüler, zur Ausführung gebracht worden sind. Gerade die an diesen Fresken mit der Zeit wahrnehmbaren Schädigungen mußten den Ruf nach gründlicher Restaurierung laut werden lassen, sollte nicht Bayerns Hauptstadt der schwere Vorwurf treffen, ein in der deutschen Kunstgeschichte epochales Werk teilnahmslos dem Verfalle preiszugeben. Glücklicherweise gingen die Schäden der Fresken nicht so weit, als man auf den ersten Blick glauben konnte. An den Gewölben hatte das einsickernde Wasser immerhin Verheerung genug angerichtet, aber das »Jüngste Gericht«, das die Ostwand der Kirche erfüllt, sowie die zwei großen Wandgemälde des Querschiffes erwiesen sich, dank der soliden Freskotechnik, welche Cornelius nach bewährten Rezepten alter italienischer Meister vorzüglich zu handhaben verstand, völlig intakt; nur eine starke Kruste von Staub- und Rauchniederschlägen hatte diese Bilder derart übersponnen, daß der Eindruck ihrer ursprünglichen Wirkung vielfach verwischt erschien. Das auftauchende üble Gerede, eine ungeeignete Freskotechnik, bei welcher man sogar die Mauerflächen mit Gips überzogen hätte, sei bei Herstellung der Malereien zur Anwendung gelangt, ist durch gründliche Untersuchung aller Gemälde Lügen gestraft worden. Es war nicht nötig, auch nur eine Stelle des »Jüngsten Gerichtes« der Neumalung oder Ausbesserung zu unterziehen; eine mit größter Sorgfalt durchgeführte Reinigung genügte, um das grandiose Werk in einstiger Erhabenheit und Klarheit wieder erstrahlen zu lassen. Anders war der Stand an den Zwickelgemälden des Kirchengewölbes; dort waren freilich nicht nur einzelne Figuren, sondern ganze Gruppen den Jahrzehnte dauernden Feuchtigkeitsverhältnissen zum Opfer gefallen, und hier helfend einzugreifen, erwies sich als keine leichte Aufgabe. Sie in vollauf entsprechender Weise zu lösen, war niemand mehr berufen als Professor August Spieß, der in seiner Jugend selbst noch die Formengewalt der Cornelianischen Richtung kennen und üben gelernt, der überdies die Technik des al fresco wie kaum ein zweiter unter den heute tätigen Künstlern zu beherrschen versteht.[2]) Dank seiner liebevollen Hingabe und seiner Kenntnisse, welche durch die glücklicherweise im Museum zu Basel erhaltenen Originalkartons die nötige Unterlage erhielten, ist die Wiederherstellung der Fresken derart möglich geworden, daß auch

[1]) Die Restaurierungsarbeiten wurden 1904 abgeschlossen. Bei dieser Gelegenheit ließen wir durch Hofphotograph Teufel von sämtlichen Gemälden photographische Aufnahmen machen, nach welchen die Illustrationen des vorliegenden Heftes hergestellt sind. Photographien können vom Verlag (München, Karlstr. 6) bezogen werden. Durch verschiedene Umstände veranlaßt, mußten wir den Artikel unseres hochverehrten Herrn Mitarbeiters leider bis jetzt zurückstellen. D. R.

[2]) Professor Spieß ergänzte die Gemälde, welche Weltschöpfung und Engelschöre vorführen. Als selbständige Leistung malte er außerdem an die bisher leeren Schmalflächen des Querschiffes mächtige Engelgestalten, die zu den zwei großen Seitenfresken in Beziehung stehen. Die Restaurierung der Gewölbebilder des Querschiffes sowie jener in den Feldern der Vierung besorgten die Maler August Müller und Gebhard Fugel. Letzterer brachte auch an den Seitenwänden des Mittelschiffes sechs neue Medaillons zur Ausführung, welche die heiligen Bischöfe: Benno, Korbinian, Rupert, Wolfgang, Valentin und Emmeran zeigen und sich günstig der Gesamtwirkung eingliedern, ohne die eigene Schaffensart des Künstlers zu verleugnen.



P. v. CORNELIUS DIE VERMITTLER DER GÖTTLICHEN GNADE

Stichkappenfresko im Presbyterium. *Text S. 79*

dem verklärten Geiste des Altmeisters Cornelius sicherlich volle Befriedigung und entsprechende Genugtuung geboten sein dürfte.

Mit dem Wiederaufleuchten der Cornelianischen Fresken in der Münchener St. Ludwigskirche scheint an sich eine Zeit gekommen, welche die Schöpfungen dieses eigenartigen Meisters deutscher Kunst wieder mehr zu erfassen und zu würdigen sich bestrebt, als dieses in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts der Fall gewesen ist. Wenn wir die weitgehende Gleichgültigkeit, die geringschätzigen Urteile, die gerade innerhalb der erwähnten Zeit über Cornelius und dessen Schaffen sich geltend machten, erwägen, so muß uns wahrlich Scham erfüllen, wie es nur möglich war, daß eine solche Kunstblasiertheit, ein solches Nichtmehrverstehen dessen, was einzig groß und erhaben für alle Zeiten und Geschlechter dasteht, Platz greifen konnte.



P. v. CORNELIUS — DIE VOLLZIEHER DER STRAFE GOTTES

Stichkappenfreske im Presbyterium (Text S. 79)

Die hohen Pläne für Entfaltung der Kunst, die Ludwig I. von Bayern schon als Kronprinz hegte, legten ihm nahe, nach Kräften sich umzusehen, welche die Fähigkeit besaßen, in der von ihm gedachten Weise Großes zu schaffen. So mußte denn sein suchendes Auge auch auf Cornelius fallen, der unter den strebsamen jungen deutschen Malern in Rom an der Spitze stand, der in seinen Arbeiten für die Casa Bartholdy, sowie in seinen Entwürfen zur Ausschmückung der Villa Massimi bereits gezeigt hatte, daß eine außergewöhnliche Geistes- und Schaffenskraft ihn beseele, welche unter entsprechenden Gelegenheiten Schöpfungen erhoffen lasse, denen unvergänglicher Wert und eine für die Kunstgeschichte ganz hervorragende Bedeutung innewohne. Ludwig I. täuschte sich in solcher Voraussetzung

nicht. Cornelius (geboren 23. September 1787 zu Düsseldorf), der seinen hohen Beruf tief erfaßte, hatte ja den Weg über die Alpen deshalb genommen, um unter den Einwirkungen der großen Schöpfungen christlicher Malerei zum selbständigen Meister heranzureifen und dem deutschen Volke Werke bieten zu können, wie sie seit Dürer kein zweiter Künstler mehr zu schaffen vermochte. Auch Cornelius hat sich in Anbahnung und Erreichung solch hohen Zieles nicht getäuscht. Charakter- und geistesverwandt stehen Dürer und Cornelius als wahre Heldengestalten in der deutschen Kunstgeschichte. Die wahrnehmbaren Unterschiede, die ihr Schaffen zeigt, sind mehr durch die Zeiten und die Verhältnisse bedingt als durch persönliche Eigenart. Wenn Cornelius auch nicht alle seine Wünsche in Erfüllung gehen sah, so hatte er doch vor Dürer die Gunst voraus, die Antike kennen zu lernen und in der mit den deutschen Befreiungskriegen im engen Zusammenhange stehenden idealistischen Zeitströmung Aufträge zu finden, die seiner würdig waren. Dürers Genius fand solche Stützen nicht. Die Erhabenheit der antiken Kunst blieb ihm verschlossen; sein einziger namhafter Mäcenas, Kaiser Maximilian I., war selbst zu viel in Geldnöten, um auch nur einen der geistigen Kraft des großen Meisters entprechenden Auftrag bieten zu können. Überdies litt Dürer nicht wenig unter den mannigfachen Gärungen seiner Zeit, in der das geistige und politische Leben des deutschen Volkes sich zu zerklüften begann. — Wie mochte daher Cornelius unter ganz anders gearteten Verhältnissen seine Sterne preisen, als ihn der hochsinnige, kunstbegeisterte Kronprinz von Bayern im Jahre 1819 nach München rief, auf daß er dort zunächst einige Säle der Glyptothek mit zahlreichen Fresken schmücke, denen die mächtigen Gestalten der hellenischen Götterwelt wie die kraftvollen Heldenfiguren homerischer Gesänge die Grundlage bieten sollten. Bekanntlich löste Cornelius die umfassende Aufgabe in wahrhaft genialer Weise. Gemälde wie die »Unterwelt« im Göttersaale, der »Sturz von Troja« im Heroensaale, ganz besonders aber die in geistvollem Zusammenhange stehenden zahlreichen Deckenbilder der beiden Räume, zählen zum Schönsten und Bedeutendsten, was die Malerei aller Zeiten aufzuweisen hat. Nur selten vermochte ein Maler die hellenische Welt mit ihren olympischen Gestalten und Mythen so groß und sinnig zu erfassen, wie Cornelius. Viele Bewunderer des Meisters gehen denn auch so weit, unter seinen Münchener Schöpfungen den Glyptothek-Fresken den ersten Preis zuzusprechen, um speziell die Malereien der Ludwigskirche minderem Range einzugliedern. Wir glauben, daß bei solcher Beurteilung doch zu viel subjektives Empfinden mitwirkend ist; man hält sich die gewaltigen Unterschiede des antiken und christlichen Kunstgeistes nicht genügend vor Augen, und mißt mit einem Maßstabe, der hier versagt und daher niemals zulässig sein kann. Es ist ja kein Zweifel, daß die zahlreichen Motive, welche der hellenische Götterglaube der Kunst darbietet, sinnenfälligere sind, als die, welche die christliche Erlösungsgeschichte der Kunst zu reichen hat. Schönheit ergibt sich hier wie dort; aber um die Schönheit der christlichen Kunst und ihrer Werke zu erfassen, ist eine gesteigerte Empfänglichkeit, eine größere Verinnerlichung vonnöten, als die Würdigung der antiken Kunst sie bedingt. Zweifellos erscheint ob der geforderten höheren Vergeistigung und seelischen Vertiefung auch das Schaffen auf dem christlich-religiösen Kunstgebiete viel mehr erschwert, als



P. v. CORNELIUS — DER HL. LUKAS

Detail zu Abb. S. 77



solches im klassischen Altertum der Fall war, wo die künstlerische Behandlung religiöser Probleme doch mehr auf der Oberfläche der Form, als in den Tiefen psychischer Hingebung sich geltend machen konnte und durfte. Wir sind der Anschauung, daß z. B. dem an das Felsgestein geschmiedeten Prometheus künstlerisch leichter eine entsprechende Darstellung zu verleihen ist, als dem zur Erlösung der Welt am Kreuze hangenden Gottmenschen. — Ob solcher und anderer Erschwernisse entsteht daher bei vielen Künstlern und Kunstfreunden die Schillersche Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands, sowie die einseitige und daher irrige Meinung, die Kunst sei unter den Fittichen des Heiden- und Hellenentums besser geborgen gewesen, als im Schoße des Christentums, dem die üppigen und poetischen Kunstmotive fehlen, über welche die antike Welt so reichlich verfügen konnte. Wer so denkt und spricht, kennt die hehren Aufgaben der christlichen Kunst und ihr unerschöpfliches Quellengebiet nicht. Wir möchten — um von unserem engeren Thema nicht weiter abzukommen — nur eines betonen: Maria mit ihrem göttlichen Kinde allein schon erschließt dem künstlerischen Erfassen einen Himmel voll Schönheit und Liebreiz, voll Milde und Hoheit, der imstande ist, den Glanz des hellenischen Olymps erbleichen zu machen.

Daß auch Cornelius bei all seiner Hochschätzung der antiken Kunstmotive solch erhabene Auffassung von der christlichen Kunst in der Seele trug, bewies die Begeisterung, die sich seiner bemächtigte, als die Aufgabe der Ausmalung unserer Ludwigskirche an ihn herantrat. Das klarste und schönste Zeugnis für seine Gesinnung geben die Aussprüche und Briefe, die er in dieser Angelegenheit an seine Freunde richtete, sowie der tiefe Ernst, mit dem er daranging, die ersten Entwürfe zu dem großen Werke festzulegen. Überaus charakteristisch für sein tiefreligiöses Denken und Fühlen erweisen sich die schönen Sätze eines Briefes, der unterm 20. Januar



P. v. CORNELIUS — DER HL. GREGOR D. GR.

Detail zu Abb. S. 70

1829 an die zeitlebens in hoher Verehrung zu dem Meister aufblickende Künstlerin Emilie Linder gerichtet wurde: »Denken Sie sich mein Glück! ich soll nach Vollendung der Glyptothek eine Kirche malen. Schon seit 16 Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos in der Malerei, mit einer gemalten comoedia divina, und ich hatte häufig Stunden und ganze Zeiten, wo es mir schien, ich wäre dazu ausersehen. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen; welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden? Das Universum öffnet sich vor meinen Augen, ich sehe Himmel, Erde und Hölle, ich sehe vergangene Zeit, Gegenwart und Zukunft, ich stehe auf dem Sinai und sehe das neue Jerusalem, ich bin trunken und doch besonnen. Alle meine Freunde müssen für mich beten, auch Sie, meine teure Emilie!«[1]) Die hier kundgegebene Begeisterung atmen alle weiteren Äußerungen des christlichen Meisters. Im Jahre 1830 begann er in Rom die Vorarbeiten; zunächst kamen die Entwürfe für das Kirchengewölbe und die Kartons für die Seitenschiffe zur Herstellung. Bei erneuter Einkehr in Rom im Jahre 1833 erstand innerhalb zweier Jahre die Zeichnung zum »Jüngsten Gericht«, so daß im Jahre 1836 an die Ausführung aller Gemälde gegangen werden konnte.

Der in den Fresken der Ludwigskirche zutage tretende Grundgedanke zeigt die Wirksamkeit der drei göttlichen Personen. Da das Wirken des Sohnes reichere künstlerische Darstellungen ermöglicht, wurden hierfür die Wandflächen des Chores und der Querschiffe gewählt, während der Hinweis auf das Walten des Vaters und des Geistes in den Feldern des Gewölbes zur Vorführung gebracht ward. Der Zusammenhang des Schöpfungs-, Erlösungs- und Heiligungswerkes wäre wohl noch viel prägnanter zur Veranschaulichung gelangt, hätte Cornelius auch die für die übrigen Kirchenräume geplanten Gemälde zur Ausführung bringen können. Sein Wunsch, eine »divina comedia«, die ganze Geschichte der Civitas Dei vorzuführen, fand leider Widerstand; es läßt sich nicht leugnen, daß durch die dem Meister auferlegte Einschränkung fühlbare Lücken im geistigen Zusammenhange der Gemälde sich einstellen mußten. Cornelius hat manche seiner Gedanken, deren Verwertung ihm in der Ludwigskirche versagt geblieben ist, späterhin bei den Entwürfen für das geplante Berliner Campo Santo wieder aufgegriffen — leider ist ihm auch hierfür das endgültige Schaffensfeld nicht gebaut worden; nur in den Entwürfen und Kartons gab er Zeugnis, welch grandioses Erfassen der christlichen Lehren und Ideen, welch gewaltige Künstlerkraft, diese Ideen in Bildern auszudrücken, ihm eigen gewesen ist.

Wenn wir nun den Gewölbefresken der Ludwigskirche uns zuwenden, so wird es uns nicht schwer, in jenen des Chores, welche die Weltschöpfung vorführen, die geistig gewaltigsten und künstlerisch vollendetsten zu ersehen. Der allmächtige Vater, dessen »Fiat« das Universum ins Dasein ruft, kann durch menschliche Hand bildlich wohl nicht mächtiger, nicht hoheitsvoller mehr dargestellt werden, als es hier geschehen ist. Die Harmonie der Sphären durchtönt die den Ewigen umkreisenden Welten und Geisterchöre. Gleich dem rhythmischen Gange der Gestirne umschweben die Engel den Unergründlichen, um ihm in Anbetung und Jubel nahe zu sein: das »Heilig, heilig, heilig ist der Herr!«, welches

---

[1]) Binder, »Erinnerungen an Emilie Linder« (München 1897), S. 27.



P. v. CORNELIUS — DIE ABENDLÄNDISCHEN KIRCHENVÄTER

die in der Höhe schwebenden Seraphim anstimmen, erklingt als erster, nimmerverstummender Schöpfungslaut; der Flügelschlag der Cherubim, die den Erdplaneten als Schemel Gottes halten, durchrauscht die Himmels- und Weltenräume. Wie grandios hat der Künstler die weiteren Engelchöre personifiziert, die als Kräfte und Einsichten, als Gewalten und Herrschaften, als Throne und Fürstentümer den ewigen Vater umgeben. Der alten Kirchenanschauung entsprechend, spiegeln diese Engelgruppen die Eigenschaften Gottes und zugleich alle die hohen mannigfachen Geistesgaben, welche der Schöpfer seinen Geschöpfen verliehen, auf daß sie im Gebrauche derselben des göttlichen Wohlgefallens würdig sich erweisen.[1] (S. die hier eingeschalt. Abb.)

Höchst sinnig reihen sich diesem Mittelbilde in den beiden Stichkappen die Gestalten der Erzengel an, die als erhabene Freunde Gottes und der Menschen und demnach auch als stete Bekämpfer alles Bösen sich bewähren (Abb. S. 74 u. 75). Im nördlichen Zwickelbilde schauen wir den freundlichen Raphael, als den ersten und obersten aller Schutzengel; neben ihm den großen Boten des Heiles, Gabriel, dessen zu Nazareth gesprochener Gruß die christliche Welt durchklingt; Uriel, der in der Himmelsheimat unsere künftigen Wohnungen ausmißt, reiht sich an; in seinen Nachbarn erkennen wir die drei Engel, welche einst Abraham aufgesucht, um Segen und Verheißung ihm zu verkünden. — Zeigen sich die erwähnten herrlichen Engelgestalten als sanfte Mächte, die in Huld und Liebe der Menschheit nahe sind, so bietet das gegenüber angebrachte Gemälde in ergreifender Großartigkeit den Hinweis auf die durch St. Michael und seine himmlischen Gehilfen vollführte Abwehr und Niederwerfung jener finsteren Gewalten, welche Gott und die Menschen hassen. Der Haß Satans,

[1]) Die nach gediegenen Originalaufnahmen hergestellten Abbildungen lassen jeden Beschauer den hoheitsvollen Gehalt, sowie die künstlerische Schönheit der Cornelianischen Kompositionen ersehen, so daß ein detaillierter textlicher Hinweis unnötig erscheint.

der schon die Stammeltern dem göttlichen Gebote abwendig gemacht, ist verkörpert in dem gewaltigen Drachen, dessen Wüten so verhängnisvoll die Welt durchzittert, der aber dennoch besiegt in die Nacht des Abgrundes geschleudert wird. Die kraftvolle dramatische Wirkung dieses Gemäldes läßt das gegenüberstehende Bild, in dem die milden Engel walten, in fast lyrischer Stimmung erscheinen. Eben dieses sinnige Abwägen der künstlerischen Stoffe zeigt Cornelius auf einer Geisteshöhe, die zu erklimmen nur wenigen Künstlern beschieden ist. Auch in Bezug auf das an der Ostwand der Kirche angebrachte »Letzte Gericht« erweist sich die Anordnung der berührten zwei Zwickelbilder als eine überaus glückliche. Zeigt sich die Gruppe der segenbringenden Engel in engster Fühlung mit den in unmittelbarer Nähe aufschwebenden Seligen, so überwacht die ernste Engelgruppe, die den Kampf gegen die satanischen Mächte aufgenommen hat, zugleich den schrecklichen Niedersturz der im Gerichte Verworfenen.

Ruhiger als die bewegten Gruppen und Figuren der Chorgewölbebilder präsentieren sich die Gestalten, die, um das Sinnbild des heiligen Geistes gereiht, in den Gewölbefeldern der Vierung, sowie in den Gewölbezwickeln der Querarme Darstellung erhalten haben. Vom Lichte des Geistes erhellt, deuten all diese Figuren das Wirken und die Betätigung der Heilsgnade an, die im Reiche der Kirche, die hier als die triumphierende erscheint, sich kundgibt. — Den am nördlichen Gewölbe auf blauem Grunde gezeigten Evangelisten (Abb. S. 77) entsprechen im südlichen Querschiffe die erhabenen Gestalten der vier großen Kirchenväter (Abb. S. 79). Zwischen den vom Heiligen Geiste inspirierten Verfassern der Evangelien auf der einen, und ihren erleuchteten Erklärern auf der anderen Seite, thronen in den Feldern des Mittelgewölbes zahlreiche verehrungswürdige Männer und Frauen, welche die Kirche als Heilige verehrt, die in den verschiedensten Berufsformen zum Segen der Menschheit gewirkt und darob unvergängliche Kronen sich errungen haben (Abb. S. 82 u. 83). Füllen einen der vier Zwickel die Patriarchen und Propheten des alten Bundes, so zeigen sich in den übrigen drei Feldern Apostel und Märtyrer, Gottesgelehrte und Ordensstifter, Missionäre, Könige und Jungfrauen. Die einzelnen Figuren sind ob ihrer trefflichen Charakterisierung und gediegenen Durchführung ziemlich leicht zu erkennen, so unter den heiligen Blutzeugen: St. Stephan, Laurentius, Polykarp, Perpetua und Felicitas; unter den Lehrern und Ordensleuten: Chrysostomus, Thomas von Aquin, Bonaventura, Benedikt, Romuald, Bernhard, Franziskus und Dominikus, Ignatius und die hl. Theresia; unter den Gestalten der letzten Gruppe: Bonifatius, Kilian, Cyrillus und Methodius, Karl d. G., Kaiser Heinrich II., Ludwig der Heilige, Eduard der Bekenner und Ferdinand von Arragonien; ferner die heiligen Frauen: Cäcilia, Katharina von Alexandrien mit ihrer Namensschwester von Siena, die Kronenträgerinnen: Kunigunde und Hildegard. — Die Ausführung dieser Deckenbilder geschah unter des Meisters Leitung durch bewährte Schüler. Als der weitaus tüchtigste darunter muß Karl Hermann bezeichnet werden, dem es besonders gelang, den großen Linienfluß und die strenge monumentale Form seines Lehrers festzuhalten. Auch die übrigen Mitarbeiter: K. Stürmer, der wackere Tiroler Helweger, Kranzberger, Halbreiter, Moralt, Heiler und Georg Lacher taten je nach ihren Kräften das beste, um die schwierigen technischen Aufgaben, welche bei der Gewölbemalerei ganz besonders sich ergeben, entsprechend zu lösen.

Nachdem wir die Gewölbefresken beachtet, sind die großen Bilder der Wandflächen ins Auge zu fassen, welche das Wirken der zweiten Person in der Gottheit zur Vorführung bringen Zunächst kommen die Gemälde in Betracht, welche oberhalb der Seitenaltäre in den Querarmen angebracht sind, an der Nordwand: »Die Geburt Christi«, an der Südwand: »Der Opfertod Christi« (Abb. S. 88 u. 89). — Sehr viele Urteile gehen dahin, daß diese beiden Bilder nicht die volle Höhe Cornelianischer Schöpfungen anzeigen, daß sie sowohl hinsichtlich der Komposition wie ihrer Durchführung den Beschauer nicht völlig zu befriedigen vermögen. Es ist dieser Anschauung wohl doch nur in einzelnen Punkten beizupflichten. Wir geben zu, daß besonders im Bilde der »Geburt Christi« — über dem in zwei herrlichen Figuren die »Verkündigung zu Nazareth« entsprechende Andeutung gefunden hat (Abb. S. 84 u. 85) — die Herbheit der Cornelianischen Formengebung sich allzu fühlbar macht, daß gerade in diesem Bilde, und ganz speziell in der Gestalt der jungfräulichen Mutter, mehr Grazie und Milde hätte walten dürfen. Zudem ist Zeichnung und Durchführung der Details, hauptsächlich in den Gewändermotiven der adorierenden Könige und Hirten nicht immer einwandfrei, was aber doch zum Teil auf Rechnung der mit Ausführung des Gemäldes betrauten Maler Moralt, Lacher und Heiler zu setzen sein dürfte. Dem Gemälde liegt ja an sich nicht die sonst beliebte Idylle der Krippendarstellung zu-



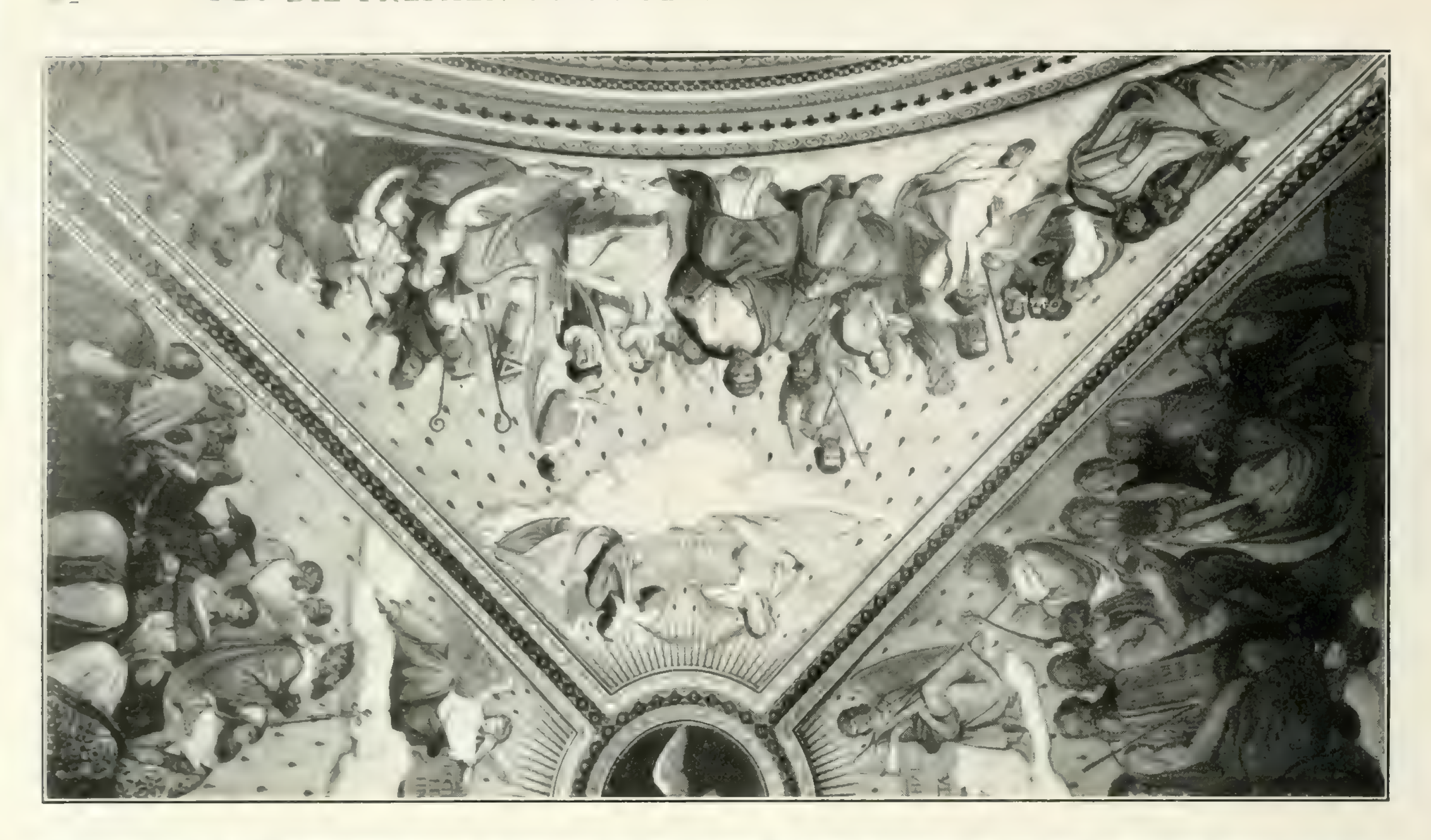
Peter von Cornelius — *[illegible] (Fresko in der Ludwigskirche zu München)*



grunde. Cornelius bot hier vor allem den erhabenen welthistorischen Moment der ersten Niederkunft Christi in der Fleischwerdung des Wortes, den Vollzugsbeginn des ewigen Ratschlusses der Gottheit; daher oben im Bilde der seine Arme ausbreitende mächtige Vater, der in Liebe seinen Eingebornen zur Erlösung der Welt dahingibt. Die vor dem Vater schwebenden prächtigen Engelgestalten entlocken ihren Harfen jene Harmonie, welche den Gottesfrieden in allen Menschen widerklingen läßt, die eines guten Willens sind. Dieser Wille überbrückt alle sozialen menschlichen Unterschiede, daher Arm und Reich, Könige und Hirten vom gleichen Lichte angezogen, vom gleichen Glücke beseelt in Dank und Anbetung vor dem Kinde, das, auf dem Schoße der Mutter thronend, alle segnet, die dem Engelsruf und dem Stern der Gnade zu folgen bestrebt sind. — Diesem Beginne des Erlösungswerkes steht im Bilde des südlichen Querschiffes die Besiegelung durch Jesu Opfertod auf Golgatha gegenüber. In dieser gruppen- und figurenreichen Kompositon, welche durch Hermann, Stürmer und Moralt zur Ausführung gelangte, ist alles angedeutet, was die Evangelien vom Tode des Heilands erzählen. Alles, was dem Erlöser liebend nahe, alles was ihm in Haß, Verblendung oder Gleichgültigkeit ferne steht, schauen wir auf der Höhe von Calvaria. Die Begnadigung des reumütigen rechten Schächers, die Gottverlassenheit des verstockten linken Schächers geben schon hier den einerseits tröstlichen, anderseits erschütternden Hinweis auf die endgültige Scheidung, die bei der zweiten Niederkunft des Gottmenschen am letzten Tage ihren Vollzug finden wird. Hat der Karfreitag seine bildliche Vorführung hier gefunden, so weist zu Häupten des Gemäldes die Gestalt des verklärten Auferstandenen, dem die suchende Magdalena — eine herrliche, tiefempfundene Frauenfigur — gegenübersteht, auf die Sonne des Ostermorgens. Dieser Ostermorgen ist ja die Voraussetzung, daß alle Menschen aus den Gräbern gerufen werden, um vor dem Erstandenen zu erscheinen, wenn er einst als Richter auf den Wolken des Himmels sich zeigen wird. Die Darstellung dieses Ereignisses ist in dem Haupt- und Schlußbilde der Ludwigskirche vorgeführt.

Wenn die am Gewölbe des Chores auf die Weltschöpfung sich beziehenden Malereien schon eines der schwierigsten Probleme, an welche sich die christliche Kunst zu wagen vermag, behandeln, so muß der Versuch einer Darstellung des Weltendes, des »Jüngsten Gerichtes«, wohl als das allerschwierigste erachtet werden. Man darf sich fragen, ob die Vorführung dieses Vorganges, der den Zusammenbruch des Universums in sich schließt, nicht das Ausdrucksvermögen der bildenden Kunst überhaupt weit überschreite, ob es nur annähernd möglich scheine, dem erschütternden Finale des Menschengeschlechtes eine bildliche Fassung zu leihen. Christliche Künstler haben allerdings durch Jahrhunderte schon an solchen Versuch sich herangewagt, aber zumeist zeigten ihre Darstellungen den Charakter des Episodenhaften. Das gewaltige Schlußdrama in all seinen Erscheinungen zu einem künstlerischen Kerne zu verdichten, hat in klarentsprechender Form kein Maler völlig vermocht. Wohl zeigten die mittelalterlichen Italiener in ihren Gemälden das Glück und den Frieden der zur Seligkeit Gerufenen in anziehender Weise; aber die Schrecknisse der Verdammten fanden trotz der vielfachen Einwirkungen von Dantes Dichtung keine entsprechende Gestaltung. Michelangelo hat in seinem »Jüngsten Gericht« nun freilich diese Mängel ergänzt; er hat sogar den Schwerpunkt seiner Darstellung darauf verlegt, einzig den »Tag des Zornes« auszumalen, wobei dafür aber das Seligkeitsahnen, das Besitznehmen ewigen Glückes von seiten der Auserwählten nicht zum befriedigenden Ausdrucke gelangte. Überdies hat Michelangelo, wie auch Cornelius einmal treffend bemerkte, in dem Gerichtsbilde allzu »einseitig in der Nacktheit der Figuren geschwelgt«,[1]) so daß auch hierdurch der Eindruck des Ganzen einer vom christlichen Geiste beseelten Ästhetik nicht allwegs genügen kann. Der große Maler Michelangelo ist sicherlich mehr an der Decke der Sixtina als im Altargemälde des Jüngsten Gerichtes zu erschauen, dessen vorzügliche, hin und wieder aber doch sehr unvermittelte Gruppen mehr den gewaltigen Plastiker verkünden. Wir möchten unsere Meinung nicht so weit ausdehnen wie Ferd. Gregorovius, der von Michelangelos Jüngstem Gericht kurzweg sagt: »Hier ist alles Virtuosität, Anstrengung von Muskelkraft, ein Sturm von Leibern, voll theatralischem Prunk, anatomisches Studium des Nackten, neulateinisches Heidentum« — aber ein Körnchen Wahrheit liegt diesem harten Urteile doch zugrunde, und eine volle Entkräftung desselben dürfte selbst den begeistertsten Verehrern Buonarrotis nicht gelingen. Gerade all das, was bei Michelangelo zu Tadel Anlaß gibt, hat Cornelius in seinem Werke zu vermeiden gewußt. Die Klarheit seiner Komposition bringt die Erhabenheit der Him-

[1]) Hermann Riegel: Festschrift zu Cornelius' hundertstem Geburtstag, S. 53.





PETER VON CORNELIUS — HEILIGE DES ALTEN UND NEUEN BUNDES

Gewölbe der Vierung. *Text S. 80*

melsregion ebenso deutlich zum Ausdruck, wie den Jubel der Gerechten und die Klagen der Verlorenen. Ernst und Würde des göttlichen Richters, die feierliche Haltung der thronenden Patriarchen und Apostel, die durch St. Michael und die posaunenblasenden Engel herbeigeführte Scheidung von Rechts und Links, der sanfte Linienfluß der aufschwebenden Seligen einerseits, der fast senkrechte Niedersturz der Verfluchten anderseits, ergeben zusammen ein Gemälde, das der christlichen Vorstellung und den künstlerischen Anforderungen derart entspricht, wie kein zweites, den gleichen Stoff behandelndes Bild in der christlichen Kunst es bisher zu tun vermochte. (Abb. S. 91, 92, 93, 95.)





PETER VON CORNELIUS — HEILIGE DES ALTEN UND NEUEN BUNDES

Während Cornelius, wie bereits erwähnt, die Ausführung aller anderen Gemälde der Ludwigskirche nach den von ihm hergestellten Entwürfen seinen Schülern anvertraute, behielt er die Herstellung des »Jüngsten Gerichtes« ausschließlich in seiner Hand. Gedenkt man der Größe des Bildes, die 18 m Höhe und 11 m Breite beträgt, sowie der Vielzahl der Figuren (über hundert), erwägt man die höchst ungünstigen Lichtverhältnisse, welche die Arbeit nicht wenig erschwerten, dazu noch die großen Schwierigkeiten der al fresco-Technik, so wird man die Schaffenskraft des Meisters nur bewundern können. Zudem erfolgte die Ausführung aller Teile mit einer Sorgfalt und Hingebung, die nur jenen vollständig kenntlich geworden ist, welche Gelegenheit fanden, das Riesengemälde in nächster Nähe zu besichtigen. — Von einer genauen Schilderung der einzelnen Figuren und Gruppen dürfen



P. v. CORNELIUS GABRIEL
Nordwand des Querschiffes über der Geburt Christi (S. 88)

wir hier wohl Umgang nehmen, da ja E. Förster, Hermann Riegel, F. Bole, besonders glücklich aber Johannes Schrott[1]) hierauf bezügliche Erörterungen geboten haben. Schrott, der den Einzelheiten des Gemäldes die verständlichste Deutung zu geben weiß, nennt Cornelius mit Recht einen »seelenkundigen Maler«, da er es vermochte, seine Gestalten psychologisch zu behandeln und ihnen durch bloße Charakteristik und fast ohne alle Attribute jene moralischen Eigenschaften zu verleihen, gemäß welcher sie notwendig entweder dem seligen Leben angehören oder der Verdammung verfallen müssen. Auch Franz Bole (»Sieben Meisterwerke der Malerei«, Brixen 1893), der sich in die Deutung der Figuren des gewaltigen Werkes am weitesten — manchmal vielleicht allzukühn — einläßt, spricht sich ähnlich aus: »Die Gestalten im Jüngsten Gerichte des Cornelius sind allerdings nicht blasse Allegorien der einzelnen Laster, sondern konkrete Individuen, die wegen ihrer Laster gerichtet werden — Personen, in denen der Künstler ebenso energisch als charakteristisch zur Anschauung bringt, was zur Hölle führt.« — Da Cornelius nach seinem eigenen Geständnisse nur wenige bestimmte historische Gestalten — unter den Verdammten: Judas und Segest; unter den glücklich aufwärts Schwebenden: Dante und Fiesole, ferner den am Erdenrande eines beseligenden Urteiles harrenden königlichen Stifter des Gemäldes — einbezogen hat, so bleibt ja für die Deutung manch einzelner Erscheinung immerhin noch ein offenes Feld. Selbstverständlich konnten auch nicht alle von Cornelius gebrachten Motive völlig neue sein; solches gilt besonders in Bezug auf die Personifikationen der sieben Todsünden, die in leichtverständlicher Charakterisierung in Nähe des Höllenfürsten sich ewigen Qualen preisgegeben zeigen.

Es ist erklärlich, daß über ein so bedeutsames Werk wie die Fresken der Ludwigskirche gar mannigfache Erörterungen sich ergaben. Begeistertes Lob und strenge Beurteilungen sind nicht ausgeblieben. Wir können unter die letzteren nicht Äußerungen rechnen, die durch rohe, feindliche Gesinnung gegen Christentum und christliche Kunst bedingt sind, wie z. B. die Bemerkung Gutzkows: »Cornelius mit seinem ganzen Jüngsten Gerichte ist eine alte Reliquie von anno Schwartenleder«. Auch unter den ernstzunehmenden Kunstschriftstellern hat der eine oder andere die Sonde der Kritik schroff und einseitig walten lassen. Seltsamerweise berühren die, zumeist von Akatholiken hervorgehobenen kritischen Einwände mehr die katholische Kirchenlehre als die Leistungen des Meisters, der seine Werke eben einfach auf die Basis seines religiösen Glaubensbekenntnisses stellte, das ihm niemals ein Hemmnis dünkte, auch in seinem künstlerischen Glaubensbekenntnisse den höchsten Anforderungen nachzustreben und gerecht zu werden. So seichte, verschwommene Anschauungen, wie ein Teil der Kunstgelehrten zunächst dem Gemälde des Jüngsten Gerichtes zu unterlegen suchte, hat Cornelius nie gehegt und auch niemals verkörpern wollen. Er selbst hat es nicht unterlassen, hiegegen die deutlichsten Proteste auszusprechen. — Den angedeuteten Kritiken geistig religiöser Natur reihten sich sehr häufig andere an, welche in künstlerisch technischen Punkten die Achillesferse des Meisters suchten und die mit oft naiver Wichtigtuerei darzulegen sich mühten, daß Cornelius das Malen nicht verstanden hätte, daß seine Bilder rot oder gelb, licht- und schattenlos u. dgl. seien. Ein Kolorist im landläufigen Sinne ist Cornelius freilich nie gewesen, am allerwenigsten in der Schulart, die gegen sein Lebensende hin in

[1]) Beilage zur »Allgemeinen Zeitung«, Nr. 57, Jahrg. 1887.

Deutschland sich herrschend zeigte. Das ideale Stoffgebiet, das der Meister sich auserwählte, die großzügige Weise, in der er dasselbe erfaßte und in Formen umsetzte, hatte ein koloristisches Virtuosentum und die mancherlei Details technischer Ausschmückung nicht notig.

Auf anderen Feldern der Kunst mögen sich letztere ja nicht nur erwünscht, sondern sogar geboten erweisen. Auch wir glauben, daß es Zweige der Malerei gibt, in denen mehr Realismus sich geltend machen muß, daß z. B. Genre- oder Sittenbilder, welche Dinge aus der Natur und dem Alltagsleben zeigen, in zeichnerischer und koloristischer Hinsicht eine ganz andere Sprache und Tonart benötigen, als die großen Kompositionen und Idealgestalten unseres Meisters. Die Grade und Abstufungen der Kunst sind so mannigfach wie die Flugweisen der Vögel. Wer einen hohen Flug nimmt, wählt sich andere Gesichtspunkte und einen anderen Formenkreis als derjenige, der mit Vorliebe in anheimelnder Niederung sich bewegt. Freuen wir uns des Adlers, dem es ermöglicht ist, zum reinen, staubentrückten Äther sich aufzuschwingen!



P. v. CORNELIUS — MARIA VERKÜNDIGUNG

[illegible]

Mit Vollendung der Fresken in St. Ludwig schloß Cornelius seine Tätigkeit in München. Verschärft durch Zwischenträgereien und kleinliche Ränke dritter und vierter Personen, hatte sich gegen die Schlußzeit leider eine merkliche Entfremdung zwischen Cornelius und König Ludwig I. herangebildet. Eine im August 1840 stattgehabte Auseinandersetzung veranlaßte den Künstler, seine Blicke und Schritte nach Berlin zu lenken, wo man es auch verstand, ihm durch Ankündigung großer Aufträge das Scheiden von München minder schwer zu machen. Der Meister hatte sich ja stets in München heimisch gefühlt; das süddeutsche Volkselement war ihm überaus sympathisch, daher schrieb er noch unterm 10. Juli 1862 an Fräulein Emilie Ringseis, deren Vater zu des Meisters vertrautesten Freunden zählte, daß die Erinnerung an die schönen Tage in München ihm noch immer wie ein holder Traum vor der Seele schwebe. — Es war wohl ein Irrtum des leicht verletzbaren Meisters, wenn er geglaubt hatte, daß das Arbeitsfeld und die königliche Gunst für ihn an der Isar dauernd erschöpft sei; gerade die letztere brach sich alsbald wieder Bahn, denn Ludwig I. verfolgte mit wahrhaft begeistertem Interesse auch das fernere Wirken des Meisters und versäumte keine Gelegenheit, warme Huldbeweise ihm zukommen zu lassen.[1]) Der imposante Plan König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, einen mächtigen Dom mit anschließendem Campo santo für die Grüfte der Hohenzollern zu bauen, und diesen durch Cornelius schmücken zu lassen, war wohl doch in erster Linie einwirkend, daß der schaffensmutige, wenn auch bereits 57jährige Künstler nordwärts zog. Friedrich Wilhelms Vorhaben war aber zu groß gedacht, um in absehbarer Zeit einer Verwirklichung entgegengeführt werden zu können. Zu den geplanten Campo santo-Fresken, welche

[1]) Als Cornelius noch im Jahre [illegible] vor[illegible]ergehend Rom aufsuchte, gab der greise Ludwig I. von Berchtesgaden aus in einem warm empfundenen Gedichte seiner Begeisterung für Rom und den Künstler, sowie der Sehnsucht Ausdruck, Cornelius dort wieder begrüßen zu dürfen, »denn das Band, das sie vereinige, dauere, wenn auch Menschenalter verwehen«. — Beim Tode des großen Meisters, der am 6. März (Aschermittwoch) 1867 während einer Sonnenfinsternis erfolgte, zeigte Ludwig I., welcher eben in Rom weilte, der Witwe in überaus charakteristischer Weise seine herzliche Teilnahme in einem Handschreiben an, das u. a. folgende Sätze bietet: »Die Sonne am Himmel verfinsterte sich, als der erlosch, welcher für die Kunst eine Sonne war. Jene scheint wieder, aber schwerlich kommt ein Cornelius mehr. Hier, wo ich seinen Tod erfuhr, hatte ich ihn — nur einige Monate fehlen daran — vor einem halben Jahrhundert kennen und schätzen gelernt.«



DER AUFERSTANDENE
Südwand des Querschiffes über der Kreuzigung (S. 89)

die ganze christliche Heilsgeschichte und ihren in der geheimen Offenbarung Johannis verkündeten Abschluß zeigen sollten, schuf Cornelius wohl die Entwürfe und Kartons — aber zu einer Ausführung kam es nicht. Unzweifelhaft wäre hier ein Werk erstanden, das hinsichtlich seiner umfassenden Art, seines geistigen Reichtums alles bisher in der christlichen Malerei Geschaffene hinter sich gelassen hätte. Auf dem Gedankengrunde des Briefes, den der Apostel Paulus an die Römer geschrieben, scheint Cornelius seine hierher bezüglichen Entwürfe festgestellt zu haben, um sie unter Einbeziehung aller großen Ereignisse der heiligen Geschichte zu einem Zyklus auszugestalten, der als künstlerisch großartigster Hymnus auf das Walten der göttlichen Vorsehung und auf die Unsterblichkeit hätte gelten müssen. In der Tat haben die einzelnen fertigen Kartons, die hin und wieder auf Ausstellungen gezeigt wurden, eine überwältigende Wirkung auf alle Beschauer ausgeübt. Man fühlte in dieser künstlerischen Verkörperung die ungeheure Macht der religiösen Ideen und erhielt hierdurch die leuchtendsten Belege, wie gerade der christliche Geist eine unvergleichliche Kunsthöhe ermögliche. Wir erinnern hier nur an die Kartons der »Seligkeiten«, der »Werke der Barmherzigkeit«, an die »Ausgießung der sieben Zornschalen«, an die »Apokalyptischen Reiter« und an das »Neue Jerusalem«, um die Fülle der erhabensten Motive und zugleich die allumfassende Schaffenskraft des genialen Meisters anzudeuten. Hatte Cornelius es schon sehr ungerne gesehen, daß er in der Münchener Ludwigskirche seine Gedanken und sein Wollen nicht vollständig entfalten konnte, so mußte die dilatorische Behandlung, welche die Campo santo-Idee in Berlin erfuhr, ihn vielfach verletzen und bitter stimmen, wofür manch herber Ausspruch des Meisters, der auch im hohen Alter noch sein lebhaftes, feuriges Temperament bewahrte, deutlich Zeugnis gab. Unter resignierenden Empfindungen mochte Cornelius auch den allmählich sich vollziehenden Wandel in Auffassung und Behandlung der Kunst wahrnehmen, denn nicht vereinzelt sind die Klagelaute, die hierüber seiner gepreßten Brust sich entwanden. Was einmal ein geistreicher Historiker im Hinblicke auf Michelangelo und dessen eingeschränktes Schaffen am großgedachten Grabmale Julius II. sagte, kann im gewissen Sinne auch auf Cornelius Anwendung finden: Auch er mußte erkennen lernen, daß die Schöpfungen, welche der mühende Mensch von sich zurückläßt, nur Fragmente seines Geistes und seiner Ideale seien.

Höhere Ideale, als der Künstler Cornelius gekannt und verfochten hat, sind undenkbar. Sie decken sich mit den höchsten Anforderungen und Bestimmungen, die dem geistig schaffenden Menschen gestellt sind, und deren letzter Zweck darin beruht, über das Alltägliche und Wandelbare zum Bleibenden, zum ewig Gültigen sich aufzuschwingen. Cornelius hat diese große Aufgabe frühzeitig und tief erfaßt. Schon im Jahre 1811 schrieb er in Rom unter die Zeichnung eines auffliegenden Adlers, der die Umschrift »Sursum corda!« trug, die schönen und wahren, ein ganzes Programm bedeutenden Worte:

Vom Himmel stammet die Kunst, sowie die menschliche Seele,
Drum führe eine die andere liebend zur Heimat zurück.

Diese hohe Erfassung der Kunst steht bei Cornelius im innigsten Zusammenhange mit seiner ernsten christlichen Weltanschauung. Er war eine tiefreligiöse, glaubensstarke Persönlichkeit, und es fehlt wahrlich nicht an rührenden Belegen für diese seine Gesinnung. Man hat von einem Hinneigen des Meisters zum Protestantismus gesprochen; besonders hat E. Förster etliche Äußerungen des Künstlers, worin sporadische Erscheinungen und Vorkommnisse in Rom strenger Kritik unterzogen waren, in dieser Weise gedeutet. Hermann Riegel hat Försters Angaben sehr energisch zurückgewiesen und die Erklärung abgegeben, daß Dr. Ringseis in seinen Aufzeichnungen (siehe »Histor.-politische Blätter«, Bd. 81, S. 812) sicherlich die verlässigste Bekundung von des Meisters Strenggläubigkeit und Kirchlichkeit geboten habe. Riegel selbst ward durch seinen Umgang mit dem Künstler zu folgender Konstatierung gedrängt: »Cornelius war immer und stets kirchlich gesinnt, in früheren Jahren auf eine freiere, in späteren Jahren auf eine strengere Weise. Selbst in den Zeiten freierer Haltung war sein Glaube stark und felsenfest.« Riegel, der an anderer Stelle von Cornelius sagt, daß er ein ebenso frommer als freier Geist, eine ebenso einfältige als große Seele gewesen sei, hat das weitere Verdienst, über die letzten Lebensjahre und Tage des greisen Künstlers sehr getreue, ausführliche Berichte geboten zu haben; aus diesen wissen wir auch, daß des Meisters letztes Wort, das er in der Scheidestunde am Vormittag des 6. März 1867 gesprochen, »Beten!« gelautet hat.[1])



MAGDALENA

Die ernstgestimmten Freunde und Verehrer des geschiedenen Meisters haben seinem letzten Wunsche geziemend Rechnung getragen. In feierlicher Weise ward für seine Seelenruhe in der Kirche dell' anima zu Rom das hl. Opfer dargebracht, dem zahlreiche Italiener und Deutsche, an ihrer Spitze König Ludwig I. von Bayern, beiwohnten. Am ergreifendsten aber gestaltete sich der am 21. März in der Münchener Ludwigskirche abgehaltene Trauergottesdienst, wobei Mozarts Requiem zur Aufführung gebracht wurde. Alle alten Münchener Freunde des Meisters, soweit sie ihm nicht schon im Tode vorangegangen, fanden sich hierzu ein. Wie lag es doch nahe, bei den Klängen der Sequenz, die einst ein ernster italienischer Mönch gedichtet, auf Cornelius' grandioses Gemälde hinzublicken, in dem die Schrecken des Weltgerichtes ihre Darstellung gefunden, um jeden mahnend zu ergreifen, den der Glaube an den ewigen Richter erfüllt und bewegt. Dem Schreiber dieser Zeilen haften die Eindrücke jener heiligen Stunde fest in der Seele. Die Schmerz- und Bittrufe des »Dies irae« einten sich mit den mannigfachen Gestalten des »Jüngsten Gerichtes«, aber auch tröstliche Hoffnung konnte der schauernden Brust nicht ferne bleiben, als die verklingende Schlußterzine an Cornelius' letzte Bitte: »Beten!« mahnte:

> Huic ergo parce Deus,
> Pie Jesu Domine,
> Dona eis requiem. —

Als man die irdische Hülle des großen Meisters im Trauerhause zu Berlin aufbahrte, da stellte man zu Häupten des Toten sein letztes Werk: den Karton des »Pfingstfestes«,

[1]) Riegel: »Peter v. Cornelius, Festschrift zum 100. Geburtstage des Künstlers (Berlin 1883), S. 166. — Dort ist auch die würdige Trauerrede wiedergegeben, die Probst Karker von der Hedwigskirche am Sarge des Meisters gesprochen hat.



PETER VON CORNELIUS GEBURT CHRISTI

Nordwand des Querschiffes. Text S. 80

gleichwie man einst an Raffaels Bahre die »Transfiguration« aufgestellt hatte. Pfingstwehen des Geistes hat Cornelius nicht nur im Tode, sondern auch in seinem Leben und Wirken umhaucht. Die Kunstsprache, in der ihm zu reden gegönnt war, ist eine allgemein verständliche, denn in seinen Hauptwerken erhebt sie sich zu einer Ausdrucksform, die über die nationalen Schranken und Zungenunterschiede hinweg zur ganzen Menschheit ebenso vernehmlich spricht, wie es die großen hellenischen Bildner, wie es Lionardo, Raffael und Michelangelo zu tun vermocht haben. Seine »Apokalyptischen Reiter« allein schon würden ihn als einen der größten Künstler aller Zeiten erscheinen lassen. Gewaltiger, hoheitsvoller hat kein anderer Meister die erhabenen Stoffe, die sich zur Darstellung boten, erfaßt und ausgedrückt wie Cornelius. Es ist kleinlich, mit den künstlerisch tech-



PETER VON CORNELIUS CHRISTUS AM KREUZE

[illegible]d des Querschiffes. Text S. 80

nischen Schwächen der Werke des Meisters sich zu beschäftigen und mit pedantischen Erwägungen an die Riesengestalt unseres Künstlers heranzurücken. Ein König im Reiche der Kunst, hat er allerdings den Kärrnern viel Arbeit geboten. Mögen nicht nur diese, sondern die deutsche Nation, ja die kunstbegeisterte Menschheit ihm dankbar sein. Als ein kerniger, tiefdenkender und tieffühlender Germane, der mit nibelungenartiger Reckenhaftigkeit seine Gestalten zu schaffen, dieselben aber mit dem verklärenden Rhythmus klassischer Größe zu umhauchen verstand, steht Cornelius immerdar vor uns. Charakterstark im eigenen deutschen Wesen, verknüpft ihn dennoch ein geistiges Band mit den mächtigen transalpinen Gestalten eines Dante und Michelangelo, um ihn im Kranze der um Kultur und Kunst hochverdienten Männer als eine überaus verehrungswürdige Persönlichkeit erscheinen zu lassen.

Mögen Zeiten und Kunstformen sich

wandeln wie immer; unverrückbar wird die ideale Höhenmarke des Cornelianischen Schaffens in ferne Jahre hinausleuchten, dem Genius der deutschen Kunst zum bleibenden Ruhme, den kommenden Geschlechtern zur Mahnung und Erhebung.

DEUTSCH-NATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Fortsetzung)

Der Semperbund scheint das Handwerk, soweit es überhaupt Kunsthandwerk sein kann, ohne das Zwischenglied der Kunstgewerbeschule in unmittelbare Verbindung mit der Kunst und den Künstlern bringen zu wollen. Es ist das eine heikle Frage, für deren Lösung die tatsächliche Entwicklung eher entscheidend werden dürfte, als theoretische Erörterungen. Von den Räumen des Semperbundes ist der erste als Trauzimmer (der Stadt Düsseldorf) gedacht; zu dessen Ausstattung haben die Düsseldorfer Firmen H. Brüggemann, H. Buyten Ehrich & Döringer, B. Förster, J. Feller, Gassen & Blaschke, Harzheim, Hagen & Jacoby, F. Hauswald, K. Hemming, Hemming & Witte, Ch. Hoevel, H. Hollemann, J. Nicolini, J. Radke (Entwurf des Trauzimmers), W. Wunderwald, ferner Frau Tina Frauberger, Frau Towly Heimann und Maler G. Wittschas (die Wandmalereien) mitgewirkt. Der andere Raum ist zunächst Lesezimmer, in dem verschiedene Zeitschriften ausgelegt sind; die ganze Ausstattung ist jedoch, von der Firma H. Buyten entworfen, als Ausstellungsobjekt anzusehen; sie enthält aber auch einen kleinen erhöhten Bibliothekraum, der der Firma P. Adam, Th. Blum, H. v. Berlepsch (München), C. Schultze, H. Schultze, sowie Herrn R. Bosselt und Frau T. Heimann Gelegenheit gibt, kunstvolle Buchdrucke und Bucheinbände zur Schau zu stellen, deren Arrangement die Firma Müllern & Lehneking übernommen hat. Es stehen ferner in diesem Raume mehrere Vitrinen mit kunstgewerblichen Arbeiten, in Stil und Ausführung ersten Ranges, der Firma C. A. Beumers; besonders eigenartig wirken die Schalen und Montierungen, in denen altmodische Stilformen unter Verwendung von Halbedelsteinen zugrunde gelegt sind.

Weit reicher und vielseitiger, aber auch weit mehr bedenkenerregende Einzelgegenstände enthaltend, ist der P. Behrenssche „Sammelraum" in Verbindung mit der „Raumkunst", letztere in dem Gesamtarrangement, Wandbekleidung, Teppichen, Möblierung zur Geltung gebracht, erstere wohl so benannt wegen der zahllosen Einzelarbeiten, die auf den Tischen, Büfett, Wandborten u. s. w. teils hübsch „aufgestiefelt", teils in berechneter Nachlässigkeit zerstreut liegen, von denen aber der größere Teil in einer mächtigen Vitrine und in allerlei Nischen zum Verkaufe aufgereiht ist. Bei den meisten Dingen tritt die Absichtlichkeit, d. h. das Streben, dem bisherigen zu widersprechen und auf Kosten altgewohnter Handlichkeit und Geschmack „Neues" zu bringen, zutage. Man weiß wirklich nicht, was man zu den wunderlichen Gläsern mit ihrer durch nichts motivierten Dekorierung durch allerhand chinesische Überfang- und Schleiftechniken, oder zu den japanisierenden Gebrauchskörben, die den ursprünglichen Blumenkorb nur allzudeutlich wiedererkennen lassen, sagen soll. Es ist undenkbar und fast noch weniger wünschenswert, daß die Empfindungen des Volkes in irgend einer seiner Schichten sich den Extravaganzen dieser Richtung zuwenden können. Aber unbeachtet dürfen sie nicht bleiben, und wenn geistreiche und ernsthaft wollende Männer, die viel erwogen und viel gesehen haben, ihren, wenn auch überindividuellen oder aus der Ferne entlehnten Ideen unter Mitwirkung geschickter Techniker und begeisterter Schüler und Schülerinnen sinnlich wahrnehmbare Form zu geben bestrebt sind, dann kann das niemals ein wertloses Tun gewesen sein.

Nur noch eine schnelle Umschau über die Düsseldorfer bei den Zeichnungen und Werken der Graphik. Diese Abteilungen haben die Düsseldorfer fast ganz den Auswärtigen, besonders Berlin, Dresden, Karlsruhe und München überlassen. Nur 19 Düsseldorfer haben Arbeiten ausgestellt, darunter sind nur 8 Zeichnungen in Kohle, Rötel, Buntstift, die übrigen graphische Werke, in erster Linie Radierungen, aber auch Lithographien und Holzschnitte. Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß dieser an Zahl geringe Beitrag zur Ausstellung den übrigen ausgestellten Werken durchaus ebenbürtig ist; H. Otto, R. Pfähler, H. Reifferscheidt sind schon recht bekannte Namen auf graphischem Gebiete, und von M. Clarenbach, H. Liesegang läßt sich auch für diese Art der Darstellung das gleiche sagen.

(Forts. folgt)



PETER VON CORNELIUS JÜNGSTES GERICHT

Chorwand. Text S. 81



PETER VON CORNELIUS — OBERER TEIL DES JÜNGSTEN GERICHTES



PETER VON CORNELIUS

UNTERER TEIL DES JÜNGSTEN GERICHTES

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST AACHEN 1907

(Fortsetzung)

Unter den Gemälden auswärtiger Künstler, soweit nicht schon genannt, lassen sich eine Reihe ausgesprochener Typen unterscheiden. Ed. v. Gebhardt ist durch einen segnenden Christus repräsentiert, der in seiner ungesuchten, dramatischen Wucht bei diskreter Farbengebung auf die Tiefe des Gemütes wirkt. Gleichsam zur weiteren Illustration von Gebhardts Persönlichkeit gruppieren sich einige seiner Studienköpfe darum. Im Gegensatz zu obigem Bilde ist der Christus mit Jüngern von A. v. Brandis-Danzig voll Farbenfreudigkeit, mit dem Zug der durch blumige Wiesen schreitenden Gestalten, über denen leichte Melancholie ruht. Das Verkörpern mystischer Vorstellungen bei strenger Stilisierung ist das Feld von Melchior Lechter-Berlin. Eine Gefühlstiefe, wie sie in hohem Grade den Schöpfungen des Mittelalters eignete, tritt hier in modernem Gewande auf, so bei dem groß gedachten »Mysterium Christi« (Entwurf) und dem »Panis angelorum« (Antependium), das mit Linienrhythmus Farben- und Goldglanz vereinigt. Den sicheren Zug auf dem Gebiete der Mosaikdekoration empfinden wir vor den Kartons von Prof. H. Schaper-Hannover, mit verschiedenen biblischen Szenen, die in ihrer Darstellungsweise eine gute Vorstellung der Ausführung ermöglichen. Von den Düsseldorfern sind Rob. Seuffert, H. J. Sinkel, H. Nüttgens, F. Müller und L. Feldmann mit charakteristischen Schöpfungen vertreten. Das Ausland hat einige gute Namen gestellt. Von Maurice Denis-Paris sind zwei Teile der Wanddekoration einer aufgehobenen Seminarkapelle da, mit singenden Engeln und Chorknaben voll Liebreiz und einer hell duftigen Stimmung über dem Ganzen, die übersinnliche Stimmungen erweckt. Mystisch in anderem Sinne sind die Zeichnungen von Jan Toroop-Domburg, Vorstudien zur Ausmalung der Aloysiuskapelle in St. Bavo-Haarlem, die in ihrer Linienrhythmik und dem unergründlichen Gesichtsausdruck das Streben dieser fremdartigen Persönlichkeit bekunden. Ganz eigene Wege geht Jan Thorn Prikker-Krefeld mit seinen Kartons »Kreuzabnahme« und »Noli me tangere«, der bei freiwilligem Verzichtleisten auf normalgültige Schönheit gerade durch ausgesprochen zweckdienliche Linienführung und wohl abgewogene Farbenzusammenstellung desto stärker zu sprechen weiß. Von Holländern ist noch Th. Molkenboer-Amsterdam mit markanten Porträts zu nennen. Figürliche Wandmalereien für die Kathedrale St. Paul rühren von Wilson-London her, die durch Raumanpassung und Kolorit fesseln, während P. Rößler-Dresden Innenperspektiven von Kirchen mit dem ganzen System der Ausmalung in modernem Charakter gibt.

Außer den besprochenen Plastikern ist noch zweier Künstler zu gedenken: H. Lederers und G. Minnes. Der erstere hat in dem (bronzierten) Relief des St. Georg ein hervorragendes Stück in seiner wuchtigen Art gegeben. Daß ihm auch zartere Saiten liegen, bezeugt die reizende Figur der hl. Cäcilia mit der Violine. Der Belgier Minne bringt eine geistvoll aufgefaßte Papstbüste in Marmor und eine holzgeschnitzte »Trauernde« (Büste) voll herben Schmerzes, zu dessen Steigerung die ganze Behandlung wesentlich beiträgt. Schlichte Ergebenheit spricht aus seinem »Betenden«.

Entwürfe, meist zu protestantischen Kirchen, rühren von P. Behrens, Fr. Pützer, Schilling & Graebener und Fr. Schumacher her, darunter sind viele neue Ansätze, aus dem Bedürfnis heraus entwickelt, wie z. B. die Kirche für Hagen (Behrens) oder die in Strehlen bei Dresden (Schilling & Graebener). Aus England haben sich Ashbee, Bentley und Wilson eingestellt, Bentley mit Photos seiner originellen Westminster-Kathedrale, bei der er an byzantinische Vorbilder mit ihrer reichen Gruppierung anknüpft. Verschiedene Entwürfe zu Stadt- und Landkirchen stammen von Ashbee und Wilson, von denen besonders der letztere durch farbenglühende Darstellung von Außen- und Innenpartien hervorragt. Schlichter behandelt sind die Entwürfe der Holländer J. Cuypers-Roermond, Cuypers und Stuyt-Amsterdam und van Gils-Rotterdam. Am glänzendsten ist die neue Kathedrale St. Bavo in Haarlem von J. Cuypers mit der bewegten Backsteinfassade und dem reichen Grundriss.

In der kunstgewerblichen Abteilung ist noch ein Deckenleuchter in Bronze zu nennen, den Wilson für die Kathedrale zu Zaragossa entworfen hat. Unter einem mächtigen Ring mit Emails schwebt die Madonna mit dem Kinde, darunter folgt ein Kranz anbetender Männer und zu unterst die ewige Lampe mit einer Kristallkugel: ein Werk genialer Phantasie. Von Ashbee sind zwei Kruzifixe da, das eine mit grünem Email, das andere in mattem Kupfer mit der Anbetung in einer Perlmutternische und Opalen am Fuße. Bei den in Serpentin ausgeführten Gegenständen von Albin Müller-Magdeburg ist der Taufstein gut in der Form. Dagegen machen seine Standleuchter zu sehr den Eindruck von Metallarbeiten. Von den Paramenten der Firma Arnold & Braun-Krefeld und Frau H. Stummel-Kevelaer streben diese mehr nach neueren Formen. In Beobachtung alter Vorbilder bewegen sich die Glasgemälde von Schneiders & Schmolz-Köln-Lindental, und die »Madonna« von H. Nüttgens-Angermund Düsseldorf, letztere übrigens individueller, während E. Großkopf-Karlsruhe eine moderne Kunstverglasung in feinen Farben und P. Rößler das von Dresden bekannte große Fenster mit Engeln in Opaleszenz-Glas ausstellt, das etwas farblos wirkt. Puhl & Wagner-Berlin, haben bei dem Christuskopf gleichfalls die Reize opaleszierenden Glases verwendet.

Was von Drucken religiöser Bücher und Bilder alles zu sehen ist, müssen wir uns leider hier versagen, näher wiederzugeben; vertreten sind u. a. die Berliner Reichsdruckerei, E. A. Seemann-Leipzig, die ev. Straßburger Pastoralkonferenz, Gebr. Klingspor-Offenbach, und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf.

Neben den auswärtigen Ausstellern sind die Hauptvertreter der Aachener kirchlichen Künstler auf dem Plan erschienen. Einen eigenen Raum hat Maler H. Krahforst ausgestattet, der sein Können auf verschiedenen Gebieten beweist. Von seinen Gemälden gefallen uns am meisten der Heiland in seiner lichten Erscheinung und die Apostel Petrus und Paulus. Mit sicherem Gefühl komponiert ist das von W. Derix ausgeführte Fenster mit der Anbetung der Weisen. Nicht geringeres Verständnis verraten jedoch die Chorpulte und Betstühle, sowie Paramente und Lederarbeiten des Künstlers. Besonders ist bei letztern an Buchdeckeln und Kissen der Wert alter Techniken in modernem Geiste ausgenutzt. Durch eine große Reihe von Kirchenfahnen und Paramenten bekundet die Firma Geschwister Cremers ihre seit Jahren blühende Tätigkeit hierin. Daneben veranschaulichen Photographien sowie eine Kapellennische in modernisierender Gotik ihr Wirken auf dem Gebiet der Innendekoration. Das religiöse Tafelbild vertritt hauptsächlich M. Emonds-Alt, am besten mit seinem dramatisch gruppierten »Letzten Abendmahl«. Größer ist die Schar der Aachener Bildhauer. Von L. Piedboeuf ist u. a. ein feingeschnitztes Altärchen in spätgotischen Formen mit der Madonna zwischen Engeln und eine liebliche sitzende Madonna (Gips) da. Gleichfalls in verschiedener Technik sind die Sachen von Pohl & Esser gehalten. Von den in Holz geschnitzten Stücken sind zwei Muttergottesfigürchen und ein Hausaltärchen



PETER VON CORNELIUS — DETAIL AUS DEM JÜNGSTEN GERICHT

mit figürlichen Reliefs fein durchgeführt. Zwei Bronzereliefs zu einem Grabmal stellen die Kreuzigung und Auferstehung dar. Dann wären noch L. Schoepen, Boesten und L. Schumacher zu nennen, letzterer bei aller Fertigkeit der Technik ganz im alten Fahrwasser. Eine ungewöhnlich hochstehende Technik, wie sie an gute alte Stücke gemahnt, spricht aus den Arbeiten der Schwestern vom armen Kinde Jesu, Aachen und Simpelveld. Die Aachener kirchliche Architektur wird durch Regierungsbaumeister F. Wildt repräsentiert. Von ihm ist eine ganze Anzahl von Entwürfen für ländliche Kirchen in der Eifel vorhanden. Alle bekunden das Gefühl des Verfassers für einfache Bedürfnisse und das Zusammenstimmen des Gebäudes mit der Landschaft, so daß hier neben Ausgeführtem noch manches Schöne zu erhoffen ist. Eine Probe für Innenarchitektur gibt speziell ein modern-romanischer Altar.

Ein Schatzkästlein mannigfacher Art ist der Raum der Aachener Goldschmiede. Interessant ist es, hier zu beobachten, wie neben Arbeiten in streng historischem Charakter bisweilen das Streben nach Einführung neuer Formen an den altgeheiligten Kultgeräten hervortritt. Der rühmlich bewährte Stiftsgoldschmied A. Witte bringt eine ausgedehnte Übersicht seiner Werke verschiedener Richtung, die ein sicheres Stilgefühl mit vollendeter Technik vereinigen. Ebenfalls auf hoher Stufe stehen die Arbeiten von J. Schreyer. Auch Hersch & Moers, J. Weber und J. Zaun schließen sich mit gediegenen Stücken an. Außerhalb des kirchlichen Bereiches liegen die von Hofgoldschmied H. Steenaerts ausgestellten Sachen, dem jedoch in seiner Eigenschaft unter den Aachenern Goldschmieden sein Platz gebührt. Zwei Nachbildungen hiesiger Brunnen als Tafelaufsätze, eine vornehme Toilettengarnitur und glanzvolle Schmuckstücke ziehen mit Recht die Besucher an. Von den hier noch vertretenen Auswärtigen arbeitet G. Hermeling-Köln und J. Vorfeld-Kevelaer hauptsächlich nach alten Mustern, ersterer unter vielfacher Verwendung von Email. Mehr moderne Anklänge sucht P. Oediger-Krefeld, der auch einen Kelch nach Entwurf von Bosselt ausgeführt hat. Drei mattgoldene Kelche von J. Brom-Utrecht tragen unter Nutzbarmachung alter Vorbilder ein entschieden modernes Gepräge. Außer einer Vitrine mit aparten Battiks von Frl. Engau-Aachen beherbergt der Raum eine Ausstellung von Schmucksteinen aus Oberstein-Idar. Der Veranstalter, Dr. Eppler-Krefeld, hat dabei die Absicht, die Schönheit des Materials sowie des Stoffes zum Bewußtsein zu bringen und das Gefühl gegen billige Imitationen, wie sie uns nur zu oft an wertvollen Schreinen, Kelchen etc. begegnen, empfindlich zu machen.

Wenn wir zum Schlusse dieses Rundganges in der modernen Kunst noch einen kurzen Blick auf die Friedhofanlage werfen, so sei zunächst des Arrangeurs der Anlage, des Bildhauers F. Burger-Aachen gedacht. Außer dem originellen Pfeiler mit dem »Weckruf des Hahnes«, der den Eingang flankiert, sind ein herzinniges Kindergrabmal und ein Grabmal mit einem bewegten Abschied nehmenden jungen Paar begrüßenswerte Schöpfungen. Neben einem Familiengrab von Professor Sieben sind solche von C. Wilbert, Piedboeuf, Walburga Laurent und der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, sowie einige von Burger entworfene Holzkreuze beachtenswert. In einer kleinen Kapelle tritt eine Modellausstellung ergänzend hinzu; auch Abbildungen, wie das Werk von Dr. von Grolman-Wiesbaden, geben Aufschluß über Neubestrebungen hierbei. E. V.

ZUR CHRISTLICHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF 1908

Der Ausschuß für die geplante Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1908 besteht aus den Herren: Dr. H. Board, Konservator, Vorsitzender. Alfred Graf von Brühl, Maler, stellvertretender Vorsitzender. Adams, Landesrat. Bewerunge, Rechtsanwalt. Dr. Bone, Professor. Paul Beumers, Hofjuwelier. Dr. Becker, Justizrat, Stadtverordneter. Klemens Buscher, Professor, Bildhauer. Dr. Paul Clemen, Professor an der Universität Bonn, Provinzial-Konservator der Rheinprovinz. Wilh. Döringer, Maler. Bruno Ehrich, Maler. Esser, Pfarrer, Definitor. Louis Feldmann, Maler. Dr. Friedrich, Bankdirektor. Wilh. Götschenberg, Kaufmann. J. Hinsenkamp, Pfarrer. Heinr. Hermanns, Maler. Jos. Kleesattel, Professor, Architekt. Heinr. Lauenstein, Maler, Professor an der Königl. Kunstakademie. A. Ludorff, Königl. und Provinzial-Baurat, Provinzial-Konservator der Provinz Westfalen. Paul Graf von Merveldt, Maler. Claus Meyer, Maler, Professor an der Königl. Kunstakademie. Wilh. Pütz, Justizrat, Königl. Notar. Dr. Edmund Renard, Direktor des Rheinischen Denkmäler-Archivs. Dr. Max Schmid, Professor an der Technischen Hochschule zu Aachen. Dr. Schweitzer, Direktor des Städt. Museums zu Aachen. A. Stehle, Redakteur. Karl Strauven, Amtsgerichtsrat a. D. H. Wiedemeyer, Stadtverordneter. Wie wir schon wiederholt mitteilten, ist für die Ausstellung die Zeit von Anfang August bis Mitte Oktober vorgesehen. In der modernen Abteilung sollen alle Gebiete der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes gleichmäßig zu Worte kommen. Für die Zulassung entscheidend ist: a) persönliche Einladung durch den Kunstausschuß, b) die in Düsseldorf zu konstituierende Jury, die auch als Zentraljury für auswärtige Sammelstellen zu fungieren hat, mit dem Rechte, künstlerisch und ihrem Charakter nach ungeeignete Werke zurückzuweisen. Das Ausstellungskomitee teilt folgendes mit: Die Vorarbeiten für die im nächsten Jahre stattfindende »Ausstellung für christliche Kunst« sind bereits seit einiger Zeit emsig betrieben worden. Soweit der Überblick es heute schon zuläßt, scheinen die Aussichten für die künstlerische Gestaltung des Unternehmens die denkbar besten zu sein. Aber mehr wie irgend eine andere Ausstellung bedarf die unsrige wegen ihrer eigenartigen stofflichen Ausbildung der Unterstützung der Presse, handelt es sich doch um die Verwirklichung idealer Pläne, die beiden christlichen Konfessionen zum Segen gereichen sollen. Erst kürzlich ist es von einer besonderen Sachverständigen-Kommission in einem an die rheinische Provinzial-Verwaltung gerichteten Gutachten ausgesprochen worden, wie bedenklich es für unsere Kirchen ist, wenn sie sich der großen lebendigen Kunst versagen und sich dafür mit einem Surrogat begnügen und wie bedenklich es ebenso für unsere lebendige Kunst ist, wenn ihr die Bestätigung auf dem Gebiete der kirchlichen Monumentalmalerei nicht recht verstattet wird. Hier will in erster Linie unsere Veranstaltung einsetzen und die geeigneten Kräfte, mögen sie einer Richtung angehören, welcher sie wollen, heranziehen, um durch ihre Leistungen den maßgebenden Kreisen und der Öffentlichkeit das Vergleichsmaterial zu bieten, aus dem die Lehren für die Erfordernisse unserer Zeit gezogen werden können.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtliche in München.





Maurice Denis — *Huldigung vor dem Jesuskinde*

Gesellschaft für christl. Kunst. G. m. b. H., München



MAURICE DENIS — HL. KREUZKAPELLE. GESAMTANSICHT

Vgl. Abb. S. 98 und 99. Text S. 112

MAURICE DENIS

Von S. STAUDHAMER

Wie in der kirchlichen Baukunst jede Zeit ihre besonderen Wege ging, so trägt auch der Wandschmuck der Gotteshäuser in jeder Periode der Kirchengeschichte einen eigenartigen Charakter. Hiedurch erhielt das Gesamtbild der Kunstgeschichte seinen bewunderungswürdigen Reichtum. Flächig und architektonisch gebunden gestaltete man die farbige Zier an den Wänden der altchristlichen Basiliken, im Anschluß an alte Traditionen, beziehungsweise unter dem Einfluß der Mosaiktechnik. Mit schlichten Linien, deren reliefmäßige Figurenkomposition die Fläche nicht durchbricht, sondern nur belebt, begnügte sich die romanische Wandmalerei. Nicht viel reicher wird das gotische Wandgemälde bis zur Spätzeit des Stiles, und es ordnet sich schmückend und unter Verwendung architektonischer Elemente den Bauwerken ein. In Italien schreitet die monumentale Wandmalerei in folgerichtiger Entwicklung von Beginn des 14. Jahrhunderts an bis in das 16. Jahrhundert hinein zur höchsten Vollendung. Die Barockmaler gehen, von der Architektur unterstützt, bis an die äußersten Grenzen der Freiheit und bedecken Gewölbe und Kuppeln mit kühnen Dekorationen. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts griffen die kirchlichen Maler wieder zur Kompositionsweise der Renaissance zurück. Dann erhoben sich um die Mitte des Jahrhunderts Theoretiker, welche an Wänden von Monumentalbauten nur eine nüchterne Flächenbehandlung gelten ließen, also in der Zeichnung den schattenlosen Umriß, in der Farbe den Teppichcharakter. Inzwischen gelangte in der Profanmalerei das Geschichtsbild, an dem man eine prunkvolle Technik entwickelte, zu hohem Ansehen. Bei Profanbauten, seltener bei Ausschmückung von Kirchen, begann nun auch in der Wandmalerei ein Ringen nach technischen Effekten und man übertrug alle Gepflogenheiten des Tafelbildes auf die Monumentalmalerei, was gegenwärtig als Verirrung betrachtet wird. Die kirchliche Wandmalerei hingegen geriet während des allmählichen Erlöschens der Tra-



MAURICE DENIS — DETAIL ZU ABB. S. 97

Salon 1890. Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907

ditionen des Nazarenerstiles zur Übung aller Stilgerechtigkeit: in Nachahmung von Miniaturen, Malereien und Plastiken des frühen Mittelalters malte und malt man romanisch in romanischen und romanisierten Kirchen; dann als das Barock wieder zu Ansehen kam, mußten sich die Maler in täuschendtreuer Wiederholung barocker Kompositionsmotive betätigen. In neuester Zeit, wo bei den modernen Künstlern eine gewisse Hinneigung zu den Primitiven sich nicht verkennen läßt, geht man in diesen Kreisen gern auf Motive der frühchristlichen Kunst zurück. Einer ganz selbständigen Auffassung, die bewußt auf dem Boden der Gegenwart stände, begegnet man seltener.

Zu einem religiösen Monumentalmaler gehört eine vollendete künstlerische Schulung nach großen Gesichtspunkten, eine vornehme, hohe Lebensauffassung, eine aufrichtige Vertiefung in die Heilslehre, eine schlichte, ehrerbietige, vom Herzen kommende Wiedergabe der religiösen Stoffe, ein Schaffen, unbeirrt vom Schielen nach fremden Vorbildern, möglichst unabhängig von allerlei Sonderwünschen der Begutachter oder Besteller. Von der religiösen Wandmalerei unserer Tage müssen wir erwarten, daß sie nicht byzantinisch oder romanisch, nicht klassizistisch oder barock sei, sondern eigenartig und persönlich empfunden und ein Zeugnis für die Unerschöpflichkeit des geistigen Schaffens der



MAURICE DENIS DETAIL ZU ABB. S. 97

Salon 1902. Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907

Menschheit, sowie für die Wahrhaftigkeit des religiösen Fühlens unserer Zeit.

Wir besitzen in Deutschland so manche Maler, die sich in jüngster Zeit auf dem beregten Gebiet ausgezeichnet haben. „Die christliche Kunst“ hat schon mehrfach auf einige dieser Meister hingewiesen und wird sowohl in nächster Zeit, als auch in den folgenden Jahrgängen Proben hervorragender Monumentalmalereien veröffentlichen. Deshalb möchten wir in vorliegendem Hefte einmal auch mit einem jungen französischen Künstler bekannt machen, auf den kirchliche Kreise seines Heimatlandes große Hoffnungen setzten und der als Schöpfer profaner und religiöser Werke hohes Ansehen genießt. Es ist Maurice Denis.

Maurice Denis ist zu Granville (Manche) im Jahre 1870 geboren. Zunächst trat er in das Atelier Balla, eines Schülers Cabanels, nachher besuchte er die Schule Lefebvre an der Akademie Julian und die École des Beaux Arts. Den meisten Einfluß übte aber die Kunst Paul Gauguins und Gauguins Schüler Paul Sérusier aus. Diesen beiden nähert sich die Technik Denis'. Sérusier hatte die Bekanntschaft Gauguins gemacht und nahm manches von ihm an; ins Atelier Julian zurückgekehrt, verbreitete er dort die Ideen Gauguins in einem Kreise jüngerer Gleichstrebender, dem Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Xavier Roussel und besonders auch Denis zugehörte. Gauguin war damals, in

den letzten achtziger Jahren, noch unbekannt, Manet, Monet, Degas bereits angesehene Künstler. Zum besseren Verständnis der Zusammenhänge und Strömungen in der Geschichte der neueren Malerei und zur richtigen Würdigung unseres Künstlers dürfte es nicht überflüssig sein, einen kurzen Rückblick einzuschalten.

Die Entwicklung der modernen Malerei in Frankreich, die auch in Deutschland tonangebend wurde, ging nicht über die Historienmalerei und das Repräsentationsbild, sondern vollzog sich an der Landschaft. Die erstere Richtung, welche seinerzeit die Gunst des Staates und aller offiziellen Kreise genoß und sich der Bewunderung der Welt erfreute, ist gegenwärtig bei den Ästhetikern völlig außer Kurs gesetzt. Neben ihr und in ausgeprägtem Gegensatz zu ihr rang eine andere Kunst um Anerkennung, die mit zunehmender Konsequenz auf ein unmittelbares Erfassen der Wirklichkeit und möglichst treue Darstellung der Außenwelt ausging. Diese Kunstauffassung kam zuerst in der Landschaft zum Durchbruch. Noch in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts herrschte in Frankreich die historische Landschaft (paysage historique), d. i. die Nachahmung Poussins und Claude Lorrains. Nach dem Theoretiker Perthes waren die Grundbedingungen für den Landschaftsmaler die Zeichnung und die Linienperspektive, ferner für die Staffage die Kenntnis der Antike. Aber im Jahre 1824 stellten die Engländer Constable, Bonington, Copley Fielding, Harding, Samuel Prout im Louvre aus, und die beiden ersteren machten auf die jungen französischen Landschafter einen großen Eindruck und versetzten dem Klassizismus den Todesstoß. Dafür ertönte der Ruf: „paysage intime“! Das Studium der Holländer des 17. Jahrhunderts wies die Landschafter auf das Studium des heimatlichen Bodens hin und sie zogen deshalb nicht mehr nach Italien, sondern machten ihre Studien vor der Natur der Heimat, in die sie sich mit poetischem Empfinden vertieften. Das sind die Künstler, die man unter dem Ausdruck der Schule von Barbizon, der Meister von Fontainebleau zusammenfaßt: Cabat, Rousseau, Dupré. Daubigny, Diaz, Corot.

Diese Künstler nahmen den Naturausschnitt zum Bildgegenstand; insoferne waren sie gegenüber der älteren Richtung Realisten. Aber da sie Stimmung in der Natur suchten und im Bild wiedergaben, könnten sie ebensogut Idealisten genannt werden. Die Stimmungsmalerei führte von selbst zur Unterdrückung der Zeichnung und der Details zugunsten der Farbe und einer breiteren Pinselführung, also zu einer technisch neuen Behandlung des Bildes. Ihre auf eine seelenvoll erfaßte Wirklichkeit gerichteten Prinzipien übertrug Millet (1814—75) auf die Darstellung des Menschen: er führt die Schilderung der Landleute in die Kunst ein. Gewöhnlich wird er mit Courbet (1819—1877) zusammengenannt; aber Millet ist nicht Realist im Sinne des letzteren, der den einseitigen Realismus in der Stoffwahl auf seine Fahne schrieb, indem er nur das als Vorwurf für den Maler gelten ließ, was man im alltäglichen Leben sehen und unmittelbar vom Modell wegmalen kann. Diese Anschauungen regen uns Heutige nicht mehr auf, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden sie wie eine Revolution gegen die bestehenden Kunstprinzipien aufgenommen, was sie auch waren.

In der Landschaft und im Figurenbild sucht der Realismus die möglichst getreue Wiedergabe eines Naturausschnittes, wie er sich im Auge darstellt, nicht anders. Man strebt eine Impression, d. h. einen momentanen Eindruck zu erhaschen und täuschend festzuhalten: die Glut des Sonnenstrahls, das zitternde Spiel der hellen Lichter und schillernden Schatten, die farbigen Reflexe im Freien (plain air). Man will nur »Maler« sein, nicht Denker, nicht Erfinder, nicht Poet. Der Realismus oder Verismus wird also folgerichtig zum Impressionismus, dem die Künstlerschaft unter Führung von Edouard Manet (1832 — 1883), Pissaro, Sisley, Claude Monet, Degas und Renoir huldigt und der sich in den achtziger Jahren zur Anerkennung durchringt. Die Methode, die Farben nicht zu mischen, sondern die reinen Farbentöne in Flecken und Tupfen nebeneinanderzusetzen, wurde von den Neo-Impressionisten Seurat (1851—1891), Signac u. a. zu einem förmlichen System, dem Pointillismus, ausgebildet. Diese Technik stützt sich auf die planmäßige Ausnützung der Wirkung der Komplementärfarben und besteht darin, daß sie die reine Spektralfarbe in kleinen Tupfen, die sie sich auf geringere Entfernung im Auge des Beschauers verschmelzen, so nebeneinandersetzt, daß der gewollte Farbenton zustande kommt. Hiedurch will man die Leuchtkraft und lichte Farbigkeit, namentlich aber das Flimmern der Luft aufs höchste steigern; zugleich wird die plastische Modellierung einem allgemeinen farbigen Eindruck geopfert.

Wie der ursprüngliche Realismus, so läßt auch der Impressionismus nur den zufälligen Naturausschnitt gelten; Komposition, also Auswahl aus Naturmotiven und deren Verschmelzung im Gemälde zu einer neuen Bild-



MAURICE DENIS — LA VIERGE DE L'ÉCOLE

wirkung wird nicht angestrebt, ja in der Theorie verworfen. Ein so weitgehender Verzicht auf das Schauen des inneren Auges konnte auf die Dauer einen tieferen Schönheitsdurst nicht befriedigen; eine innerliche Künstlerseele konnte sich mit der Rolle eines routinierten Beschreibers von Zufälligkeiten nicht abfinden lassen, sondern wollte ein subjektives Verhältnis zur Natur gewinnen und der Phantasie zu ihrem Rechte verhelfen. Solcherart veranlagt waren Cézanne und Gauguin (1848 bis 1903), die gegen 1890 bei der jüngeren Generation Schule machten. Auch diese Künstler wollten »Nur-Maler« sein aber mit ihnen setzte um 1890 eine Reaktion gegen die nur naturalistische Richtung ein: es ist die Gruppe der Symbolisten, die unter dem Einfluß Gauguins wieder den Begriff des Komponierens in das Bild aufnehmen, in dem Sinne, daß sie vor der Natur und im engsten Anschluß an sie einen gewissen Aufbau in der Wiedergabe des Geschauten erstreben, also subjektiv wählend und ordnend arbeiten; im übrigen steht diese Richtung auf dem Boden des Impressionismus. Was diese Künstler unter »Komponieren« oder »Stil« verstehen, ist etwas ganz anderes, als was die älteren Schulen darunter begriffen. Auch den Ausdruck »Symbolisten« darf man nicht uneingeschränkt nach unserm Sprachgebrauch, sondern nur im Sinne der damit bezeichneten Gruppe nehmen. Endlich darf nicht übersehen werden, daß es zwar für den oberflächlichen Beobachter der künstlerischen Strömungen öfters den Anschein hat, als ob den Künstlern technische Fragen Selbstzweck wären. Das ist nicht der Fall: die Technik ist nur Mittel zum Zweck. Neue künstlerische Ziele haben ganz naturgemäß das Suchen nach neuen technischen Ausdrucksmitteln zur Folge und entspringen nicht etwa der Sucht, durch Extravaganzen aufzufallen. Für den Kunstfreund sind die technischen Fragen insofern von Belang, als das Verständnis für sie ihn leichter vor einseitigen Urteilen bewahrt und ein gründlicheres Eingehen auf die Ziele der Künstler gestattet.

Über die Probleme, welche die französische Malerei in den letzten Dezennien beschäftigten, spricht sich Maurice Denis wiederholt aus. Denis ist auch ein feinsinniger Theoretiker, der eine gewandte Feder führt und sich mit allen modernen Kunstproblemen und Techniken auseinandergesetzt hat. Wir können diese Seite seiner Tätigkeit nicht übergehen, da sie über sein eigenes künstlerisches Bekenntnis wertvolle Aufschlüsse gibt und das Verständnis seiner Schöpfungen und der ganzen jüngsten französischen Malerei erleichtert. Vom Impressionismus sagt Denis in einem kürzlich erschienenen Artikel über Cézanne[1]): »Der Impressionismus — und ich verstehe darunter viel mehr die allgemeine Bewegung, welche seit zwanzig Jahren das Aussehen der modernen Malerei geändert hat, als die spezielle Kunst eines Monet oder Renoir — hatte eine synthetische Tendenz, da sein Ziel war, eine Empfindung zu vermitteln, einen Seelenzustand darzustellen; aber seine Mittel waren analytisch, da die Farbe für ihn nur das Resultat einer Unzahl von Kontrasten war. Durch die Zerlegung des Prismas setzten die Impressionisten das Licht wieder zusammen, sie teilten die Farben, vermehrten die Reflexe und Nuancen; endlich setzten sie an die Stelle verschiedener Grau ebenso viele Farbentöne.« Was Denis und seine Freunde unter Synthese verstehen, sucht er an einer andern Stelle des genannten Aufsatzes folgendermaßen klarzumachen: »Synthetisieren ist nicht notwendig Vereinfachen in dem Sinne des Unterdrückens gewisser Partien des Dargestellten; es ist Vereinfachen in dem Sinne, verständlich zu machen; es heißt, mit einem Worte, jedes Gemälde einem einzigen Rhythmus, einer Dominante unterwerfen, opfern, unterordnen — verallgemeinern.« Man sieht, daß in diese Erläuterung der Synthese der Begriff des Stilisierens innig verwoben ist. Denis fährt denn auch unmittelbar fort: »Um ein Objekt zu stilisieren, genügt es nicht, wie man in der Schule von Grasset sagt, davon irgend eine Kopie zu machen, und dann mit einem dicken Zug den äußern Umriß zu unterstreichen. Die Vereinfachung, die man so erhält, ist nicht die Synthese.« Die Synthese, sagt Sérusier, besteht darin, daß man alle Formen auf die kleine Zahl von Formen zurückführt, welche wir denken können, gerade Linien, einige Winkel, Kreisteile und Ellipsen. Denis fürchtet von dieser Erklärung, sie möchte zu abstrakt sein, und bemerkt deshalb dazu, so habe Cézanne nicht gearbeitet, er wisse seine Eindrücke deutlich zu machen und zusammenzufassen, seine Formen seien lichtvoll, bündig, niemals abstrakt. Wir sehen an diesem Beispiel, wie gefährlich, um nicht zu sagen, verderblich, es ist, künstlerische Programme in Formeln einschnüren zu wollen. Es entstehen Schlagwörter, die sich bald jeder nach seinem eigenen Geschmack deutet und die als Phrasen in die Kunstkritik übergehen und die Köpfe verwirren. So verhält es sich beispielsweise mit dem Ausdruck »Synthese«; da heißt es: die Malerei des

[1]) L'occident, Nr. 70, Sept. 1907, S. 122.



MAURICE DENIS — HOMMAGE À CÉZANNE
Odilon Redon — Vuillard — Mellerio poete — Vollard — Denis — Sérusier — Ranson — Roussel — Bonnard — Mme Denis

X ist eine Synthese der Maler Y und Z, womit man sagen will, daß Maler X zur Hälfte die Eigenart des Y und zur anderen Hälfte die charakteristischen Merkmale des Z angenommen habe.

Hören wir, wie uns der Symbolist Denis das Schlagwort: »Symbolismus« erklärt. »Der Symbolismus, sagt er, war ursprünglich nicht eine mystische oder idealistische Bewegung. Er wurde von Landschaftern und Stillebenmalern eingeleitet, durchaus nicht von Seelenmalern. Er schloß indessen den Glauben an eine Übereinstimmung zwischen den äußeren Formen und den subjektiven Zuständen in sich. Anstatt unsere Seelenzustände mittels des dargestellten Gegenstandes wachzurufen, ist es die künstlerische Arbeit selbst, welche die erste Empfindung zustande bringen und zu einer dauernden machen soll. Jedes Kunstwerk ist eine Transposition, ein leidenschaftliches Äquivalent, eine Karikatur eines gewonnenen Eindrucks oder allgemeiner, einer psychologischen Tatsache.« Um die letzten Äußerungen so zu verstehen, wie sie gemeint sind, muß man den Ausspruch beachten, den der Künstler schon 1890 in der Revue »Art et Critique« tat, man müsse sich gegenwärtig halten, »daß ein Gemälde in erster Linie nicht ein Schlachtroß, eine nackte Frau, oder irgend eine Erzählung ist, sondern eine ebene Fläche, mit Farben bedeckt, die nach einer gewissen Ordnung aneinander gereiht sind«; mit andern Worten, man solle nicht zuerst das Gegenständliche, sondern die Malerei als solche ins Auge fassen. Die französischen »Symbolisten« wollen also so ziemlich das Gegenteil der englischen und deutschen Maler, die man so benennt.

Maurice Denis wurde des seltenen Glückes teilhaftig, in frühen Jahren Gönner und Käufer zu finden; sehr behilflich war ihm von Anfang an der Maler Lerolle.[1]) Bei einem Teil der Kritik fand er allerdings zuerst scharfen Widerspruch; von einem andern Teil wurde ihm dagegen viel Lob gespendet. In Deutschland genoß er bald lebhafte Anerkennung und manche seiner besten Werke befinden

[1]) Zu großem Danke bin ich dem Hochwürdigen Herrn P. Willibrord Verkade, O. S. B., einem Freunde Denis', für seine wertvollen Mitteilungen verpflichtet.



MAURICE DENIS — DIE JÜNGER ZU EMMAUS

Salon 1895

sich in deutschem Privatbesitz. In jungen Jahren verheiratet, erfreut er sich eines schönen Familienlebens, das die Harmonie seines ausgezeichneten Charakters und seines Schaffens nur glücklich beeinflußt und ihn künstlerisch anregt. Er lebt in St. Germainen-Laye, einer nicht weit von Paris gelegenen freundlichen Stadt mit rund 17000 Einwohnern, inmitten einer milden, heiteren Natur, deren landschaftlicher Charakter stark an die ihm sehr sympathische Umgegend von Florenz erinnert.

Was Denis bei seinen Bildern im Auge hat, ist eine interessante kompositionelle Linie und eine Malerei mit flachen Tönen. Das entspricht den Prinzipien der schon charakterisierten Künstlergruppe, von der er ausging und die ihren Arbeiten eine wirksame dekorative Note zu geben versteht. Es sei nur an die köstlichen sechs Dekorationsbilder im Besitz des Prinzen Bibesco in Paris von Ed. Vuillard und an die Dekorationsbilder von P. Bonnard auf der Berliner Secessionsausstellung 1906 erinnert. Bei der Konzeption eines Bildes geht Denis stets von Natureindrücken aus, nicht so sehr von einer vorher verstandesmäßig festgelegten Komposition; was er malt, ist also zunächst etwas Gesehenes, nicht rein Gedachtes. Der Umstand aber, daß das künstlerische Sehen sich nicht wahllos auf etwas zufällig Gesehenes beschränkt, sondern sich aus der Fülle des Geschauten auslesend und daraus aufbauend vollzieht, unterscheidet ihn — wie die künstlerisch gleichgesinnten Freunde — von den eigentlichen Impressionisten. Dieser Grundsatz beeinflußt, ja bestimmt selbstredend die Art des künstlerischen Schaffens; Denis ist nämlich unermüdlich im flüchtigen Skizzieren nach Natureindrücken und Farbenstimmungen, wie auch im Notieren von Situationen und Bewegungen, er bereitet seine Schöpfungen durch Naturstudien sorgfältig vor, malt aber — im Unterschied von den Realisten und Impressionisten — die Bilder nicht direkt vom Modell weg, sondern größtenteils auswendig. Eine große Hochschätzung hat Denis vor den alten Meistern, namentlich den italienischen Primitiven, deren Gefühlsgenosse er ist und die er gern in ihrem Lande aufsucht. Doch wenn er sich auch an ihnen erwärmt, so opfert er ihnen nichts von seiner Eigenart und raffinierten modernen Technik. Nebenbei mag erwähnt sein, daß er sich bisher fast nur der Öltechnik bedient hat, auch bei den größeren Dekorationsbildern, und auf Leinwand mit Kreidegrund malt. Sein Kolorit zieht lichte, zarte Töne vor und besitzt eine hohe Leuchtkraft. Von den Neoimpressionisten hat er die wirksame Verwer-



MAURICE DENIS — DER LANZENSTICH

Wandgemalde in der Herz Jesukapelle der Pfarrkirche zu Vesinet. Text S. 112



MAURICE DENIS
HERZ JESU
Text S. 112



MAURICE DENIS
MARIA HIMMELFAHRT
Text S. 112

tung der Komplementärfarben; die Stimmungen sind mild harmonisch, aber nicht schwächlich.

Die ersten Arbeiten des Künstlers, meist religiösen Inhalts, waren ganz schlicht, primitiv gehalten; Schlichtheit haftet übrigens seinem ganzen Werk an, das gleichwohl einen glücklichen malerischen Reichtum aufweist. 1890 und in den nächstfolgenden Jahren, aber auch später noch, stellte Denis im Salon des Indépendents aus. Im offiziellen »Salon« trat er 1905 zum ersten Male mit einem religiösen Bilde auf. Aus der Fülle seiner Werke wollen wir nur die hauptsächlichsten anführen: »Der kranke Priester« (1889); »Ostermorgen« (1891); »thé« und ein »Panneau« (1893 bei Fontaine); »Die Jünger zu Emmaus« (Salon 1895); »Jesus bei Maria und Martha« (Salon 1896); im Jahre 1897 entstand die »Legende des hl. Hubertus«, eine Dekoration für ein Zimmer im Hôtel des Deputierten Dénis Cochin zu Paris; Malereien für den Wandschmuck hinter dem Hochaltar der Kapelle Ste Croix zu Paris (Salon 1899, Abb. S. 99); »Die hl. Jungfrau vom Kuß« (Salon 1902); »Kreuzabnahme« (Salon 1902); »Die hl. Jungfrau von der Schule« (Salon 1903, Abb. S. 101); »Grablegung« (Salon 1903). Eine Nachfolge Christi mit mehr als 200 Illustrationen von der Hand unsers Künstlers erschien 1903 bei Vollard in Paris. Vom Jahre 1904 stammt das Bild »Les danses d'Alceste«, im Besitz des Bankdirektors Dr. A. Wolff zu München, der auch das im gleichen Jahre entstandene Gemälde »Die Badende« und das ausgezeichnete Werk »Die Weinlaube« vom Jahre 1905 erwarb. In den Jahren 1903—1907 entstand eine Dekoration in fünf Feldern für einen Musiksaal des Hoftheaterintendanten Freiherr von Mutzenbecher zu Wiesbaden. »Die Huldigung an das Christkind« (Abb. s. Kunstbeilage); »Die hl. drei Könige«; die noch näher zu besprechenden Malereien in der Pfarrkirche zu Le Vésinet; eine Dekoration für den Vorraum des Hôtel Rouché in Paris; eine Illustrierung der Vita nuova; »Frühling im Walde« Porträt der Mme de L. und ihrer Kinder; »Ariadne« (Moskau); »Polyphem« (Moskau); »Nausikaa«; »Calypso«; »Die Madonna mit den Blumen«; »Roger und Angélique«; »Nymphen und Dryaden«; auf der letzten Ausstellung in Mannheim waren zu sehen: »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, »Fiesole«, »Der Imbiß«, »Mutter und Kind«.

Aus der Übersicht über sein bisheriges Schaffen erhellt einerseits der weite Gesichtskreis des Künstlers, anderseits seine poetische, schönheitstrunkene, dem Idealen zugekehrte Seelenverfassung, die mit der Wirklichkeitsmalerei eines Courbet oder Monet wenig gemein hat.

Sowohl in den weltlichen als auch in den religiösen Schöpfungen erhebt er die sinnen-



MAURICE DENIS — VOM GEWÖLBE DER HERZ JESUKAPELLE DER KIRCHE ZU VÉSINET

Text S. 112



MAURICE DENIS — VOM GEWÖLBE DER MARIENKAPELLE IN DER KIRCHE ZU VÉSINET

Vgl. S. 111 oben rechts

fällige Impression zu jener geistigen Grundstimmung empor, die im Thema liegt und in den Figuren lebt. So wird man bei der Aktfigur der »Badenden« bei einiger Übung im Bildersehen kaum einer sinnlichen Körperlichkeit gewahr, weil man sogleich von den harmonischen kühlen Tönen gefangen genommen wird, die, vom Wasser reflektiert, die Gestalt umhüllen. In goldigem Licht, das von den breiten und durchsichtigen, warmvioletten und kaltblauen Schattenmassen gesteigert wird, erstrahlen auf dem Bild »La treille« die Weinlaube und die sich in ihr ergötzenden Frauen.

Auch die »Huldigung vor dem Christkind« (Abb. s. I. Sonderbeilage) spielt sich unter einer farbenkräftigen und sonnedurchglühten Laube ab, zu der ihm sein kleiner Garten in Le Vésinet das Motiv bot, und die Figuren verbinden sich malerisch mit der Umgebung, die sich über die Bedeutung eines bloß Hintergrund bildenden Beiwerkes erhebt. Aber in dem vorerwähnten Bild (La treille) ist die Komposition aufgelöst, die Bewegung der Figuren frei, die Stimmung von sprühender Lust; hier hingegen ist alles streng und feierlich gebunden, der Aufbau der Komposition fast architektonisch, unter Betonung der Senkrechten im Breitformat, die Seelenstimmung von fast wehmütigem Ernst.

In anderer Weise läßt der Künstler das Licht, die Natureindrücke und auch die Linie der Landschaft mit dem Gehalt des religiösen Themas bei dem Gemälde der Berufung der Apostel zusammenklingen (Abb. s. II. Sonderbeilage). Zum sachlichen Inhalt dieses Bildes »Berufung der Apostel« ist zu bemerken, daß es die Stelle bei Johannes 1, 36 ff. schildert. Johannes sah am Jordan Jesum wandeln und sagte zu zwei Jüngern: »Siehe, das Lamm Gottes!« Und die zwei Jünger folgten Jesu nach. Jesus aber wandte sich um und sprach zu ihnen: »Was suchet ihr?« Sie sprachen zu ihm: »Rabbi, wo wohnest du?« Er sprach zu ihnen; »Kommet und sehet es.« Mit den formalen Eigenschaften dieses Werkes aus der frühesten Zeit des Meisters müssen wir uns etwas eingehender befassen.

Die Sonne ist auf der linken Seite außerhalb des Bildrandes und nicht vor, sondern hinter den Figuren zu denken. Somit bilden die Figuren große beschattete Massen vor weiten Lichtpartien; da sie jedoch die Sonne noch seitlich streift, wird die Härte der Silhouette aufgehoben; außerdem fallen warme Reflexe zurück, wodurch die Schattenflächen und Umrisse noch weicher und zugleich farbig zusammengehalten werden. Das Flimmern der Töne wird durch den S. 100 geschilderten Farbenauftrag hervorgebracht, was sich bei unserer Abbildung namentlich an der majestätischen Vordergrundfigur, dem in ein langes, schlichtes Gewand gehüllten Heiland studieren läßt. Diese moderne Art, die Komposition mit Hilfe großer Licht- und Schattenflächen und entsprechender Farbenkontraste wirksam zu machen, gestattet kein Eingehen in die Details und keine zeichnerisch durchgeführte Faltengebung der Gewänder. So sind denn auch auf unserem Bilde der Berufung der Apostel die Gewänder nur in ihren flächebildenden Hauptmassen angegeben und selbst die Köpfe und Hände nur auf eine nachdrucksvolle Gesamtwirkung hin modelliert. Der Erzielung einer bildmäßigen Komposition ist unter Vermeidung schulgerechter Regeln und konventioneller Gesten alle Sorgfalt gewidmet. Im Vordergrund baut sich in Jesus und den zwei Jüngern eine kräftige, festgefügte Gruppe auf. Durch perspektivisch von links nach rechts schräg gegen den Hintergrund laufende, das Auge ganz deutlich zwingende Linien wird mit der Vordergruppe jene des Mittelgrundes zusammengeschlossen. Diese Gruppe hat einen zweifachen Zweck, einmal, das Bild formal zu bereichern und eine Vermittlung nach der Tiefe, gegen Johannes hin, herzustellen, dann, die Ehrerbietung der beiden einfachen Männer aus dem Volke vor Christus als Begleitmotiv fortzuführen, und dadurch den geistigen Eindruck Christi zu erhöhen und auf den Beschauer des Bildes zu übertragen. In formaler Hinsicht obliegt dieser Nebengruppe eine ähnliche Rolle, wie bei dem Bild der Verehrung des Christkindes dem in der Laube stehenden hl. Joseph. Die Doppelgruppe: Christus und die Jünger, dann die Frau mit ihren Söhnen, die gleichsam die künftige Generation dem Heiland zuführt, wird noch weiter durch den gemeinsamen Boden, den festen Uferbau aneinandergefügt. Die Menschen links hinter Christus, dann Johannes mit seinen Zuhörern, das seitlich auf einer Anhöhe stehende Haus, die Schiffer auf dem Fluß leiten in die Tiefe des Bildes, an das jenseitige Ufer und zum klaren Himmel, vor den der Künstler die sämtlichen Köpfe der Hauptgruppen stellt.

An obigen Beispielen und besonders am Bild der Berufung der Apostel dürften wir hinlänglich gezeigt haben, wie die Werke unseres Künstlers zu genießen sind. Andere Meister bedienen sich anderer Ausdrucksmittel: sie kleiden ihre Gedanken in kraftvolle Formen, reißen die Phantasie mit bedeutsamen, schwungvollen oder anmutigen Linien hin, wie ein Cornelius es getan, wieder andere entzücken durch sorgsame Wiedergabe der Lebensfülle im Antlitz oder in den Bewegungen und Formen des Körpers und gehen den unerschöpflich wechselvollen und ausdrucksfähigen Würfen einer bedeutsam erfundenen Gewandung nach. Im engsten inneren Zusammenhang mit den gekennzeichneten Auffassungsmöglichkeiten steht die Fülle der Möglichkeiten bei der Lösung der koloristischen Fragen; eines bedingt das andere. Der Kunstgenießende oder Schriftsteller, der nur die eine Auffassung gelten läßt — entweder weil sie die altgewohnte, oder aber weil sie die neueste ist — und alles andere verwirft, mag auf einem Spezialgebiete ein großer Kenner sein; ein verlässiger Führer durch das Jahrtausende alte Reich der Kunst ist er nicht.

Eine andere Frage aber taucht auf, wenn man hört, daß Denis nicht allein Staffeleibilder und Dekorationen für profane Räume malte, sondern auch Kirchen schmückte, die Frage nämlich, ob sich seine künstlerischen Prinzipien mit ihrer Zurückdrängung der Linie auch für monumentale Malereien eignen. Wie bei allen Kunstfragen, gibt auch hier nicht eine vorgefaßte Theorie, sondern die Praxis die rechte Antwort. Betrachten wir einmal von größerer Entfernung aus die Reproduktion des Bildes der Berufung der Apostel, so werden



MAURICE DENIS — VOM GEWÖLBE DER MARIENKAPELLE IN DER KIRCHE ZU VÉSINET

Text S. 112

uns die Figuren groß und eindrucksvoll erscheinen, die Massen werden wirksam nebeneinander stehen, die Gebärden sprechen lebendig, die Hauptsachen breiten sich klar im Vordergrund aus, die Nebendinge bleiben bescheiden zurück, wenige Linien treten auf, großzügig die Flächen belebend. Das ist monumental gedacht! Da es aber seinen Grund in den künstlerischen Anschauungen des Malers hat, so muß man in ihm eine besondere Begabung für monumentale oder zum mindesten in edelstem Sinne raumschmükkende Aufgaben anerkennen. Tatsächlich hat Denis diese Begabung bewiesen und zugleich dargetan, daß die moderne Kunst sehr wohl für große religiöse Aufgaben sich eignet, wenn ein tiefgläubiger, religiös empfindender und reifer Künstler, wie Denis ist, an sie herantritt.

In einem Klosterkolleg zu Paris erhielt er hierzu Gelegenheit. Denis schmückte Ende der neunziger Jahre die Altarwand der dem hl. Kreuz geweihten Kapelle einer Klosterschule mit einer edlen und sinnigen Malerei (Abb. S. 97, ferner S. 98 u. 99). Zu den Seiten des Altars, auf dem das hl. Opfer bis zu der wegen der kirchlichen Verhältnisse in Frankreich erfolgten Schließung der Kapelle gefeiert und das hl. Sakrament aufbewahrt wurde, schwingen Knaben, mit roten Gewändern und dem Chorhemd angetan, das Rauchfaß oder streuen Blumen, während weiß gekleidete Engel lobsingend hinter ihnen stehen. Das Motiv wiederholt sich frei in zwei durch Lisenen umrahmten Feldern. Weinlauben und ein Kornfeld verbinden die beiden Bildseiten, und weiter rückwärts ziehen ernste, feinfühlig gegliederte Baumgruppen einen Halbkreis um die in strahlendes Licht getauchten zarten Gruppen. In den Lüften schweben Engel mit dem siegreichen und segensvollen Zeichen des Menschensohnes. In der Auffassung verleugnet der Künstler nirgends seine Neigung für die primitiven italienischen Maler.

Dieselben Qualitäten bekunden die Malereien in der Pfarrkirche S[te] Marguerite zu Le Vésinet, zwischen Paris und St. Germain-en-Laye, wo Denis im Auftrage des Abbé Bergonier zwei Kapellen schmückte, deren eine der Mutter Gottes, die andere dem Herzen Jesu geweiht ist. Die beiden Kapellen liegen einander gegenüber und vom Hauptraum der Kirche abgeschlossen, so rechte Plätzchen für die innere Sammlung. Eine besondere Sorgfalt wendete der Künstler an, um jeder eine entsprechende koloristische Stimmung zu verleihen. In der Marienkapelle herrscht ein duftiges Blau in den zartesten Abstufungen vor und weiße Gestalten, im Gewölbe harmonisch verteilt, erhöhen den Eindruck des Lieblichen, Leichten, Friedvollen (Abb. S. 107, 109, 111). Die Herz Jesu-Kirche erglüht in einer feurigen Tonskala (Abb. S. 106 u. 108).

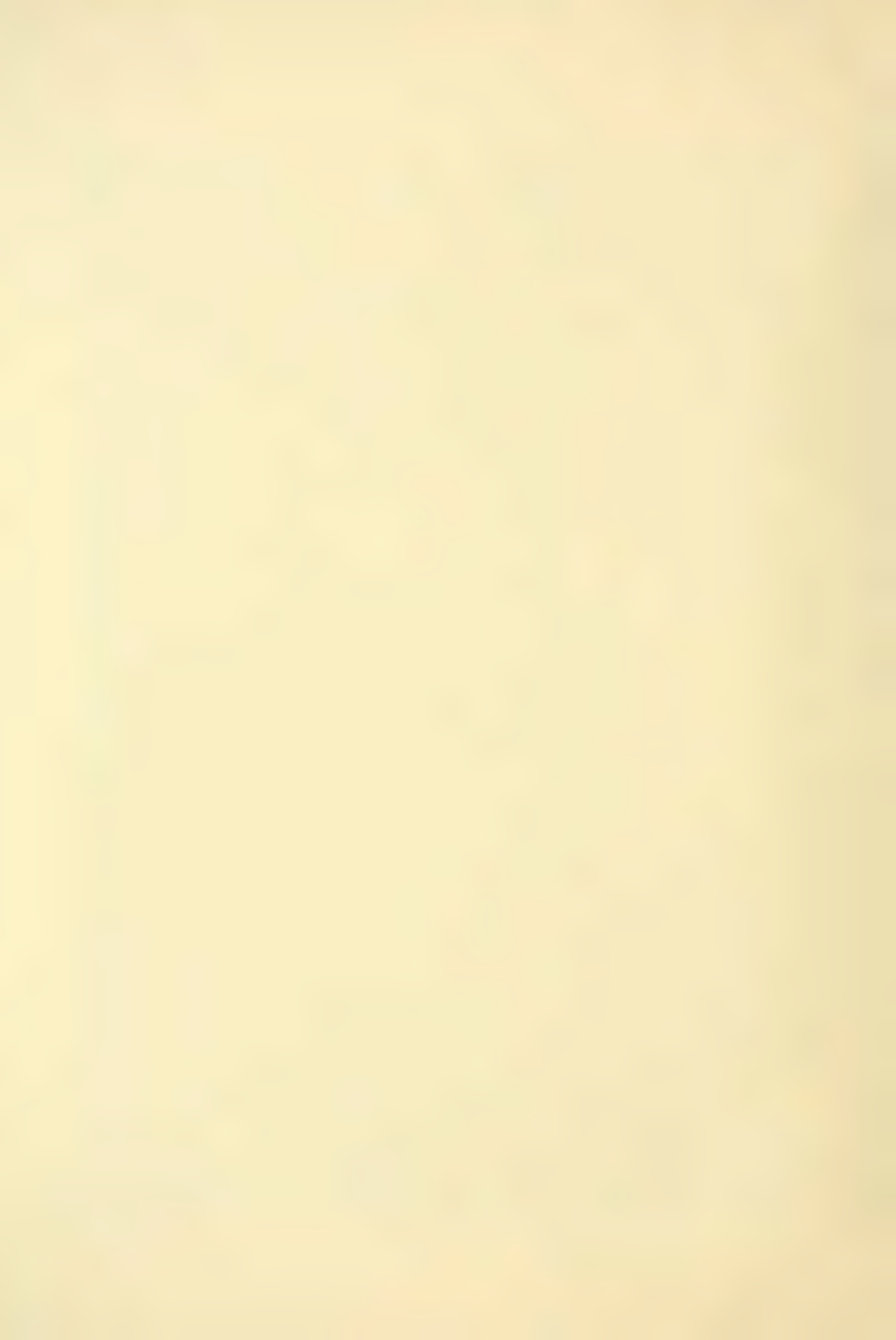
Betrachten wir zunächst die Marienkapelle. Die Seitenwände sind mit Blumengirlanden geschmückt. Die gemalten Fenster enthalten Darstellungen der Verkündigung, der Heimsuchung und des zwölfjährigen Jesus im Tempel, und in einem Blendfenster ist die Hochzeit zu Kana eingefügt. Im Gewölbe schildert der Künstler die Himmelfahrt Mariä. Die hl. Jungfrau ist jugendlich, in Seligkeiten entzückt; anmutige Engelgruppen, die an Fiesole erinnern, umschweben sie, Blumen streuend, singend, musizierend, an ihrer Spitze Gabriel. Es ist ein Zusammenklang von Blau mit Violett, Gelb und Rosa; dunkelrötliche Wolken und Sträuße von Flieder und wilden Rosen sind an den Gewölbeausschnitten in die Komposition eingestreut. Es ist eine paradiesische Frühlingsstimmung, welche die Seele festlich heiter macht.

Bei der Gewölbemalerei der zweiten Kapelle bildet der Heiland den Mittelpunkt. In einen goldenen Mantel gehüllt, steht er auf seinem Thron mit dem Ausdruck der Güte, des Mitleids, mit gottmenschlicher Zärtlichkeit die Arme ausbreitend. Engel mit Symbolen umgeben ihn anbetend. Alles ist auf einen Akkord von Orange, Rot, Gelb, Grün und Violett gebracht. Unten, gegen die Gewölbeansätze hin, zieht sich eine Landschaft ringsherum, mit den vornehmsten Heiligtümern Frankreichs, so gegenüber dem Heiland der Montmartre in Paris mit der Herz Jesu-Kirche (Abb. S. 108). An verschiedenen Stellen sind Symbole eingestreut. Die Glasfenster schildern Szenen aus dem Erdenleben des Erlösers: Krankenheilung, Jesus und die Sünderin, Austeilung der hl. Kommunion. An der Stelle eines Blendfensters ist der Lanzenstich abgebildet (Abb. S. 105). Das Zwickelfeld unter dem Montmartre enthält eine allegorische Darstellung der Mahnung Christi: Liebet einander (aimez-vous les uns les autres)! Repräsentanten verschiedener Stände reichen sich die Hand, während Christus sie in seine Arme schließt (Abb. S. 108). Rechts und links reihen sich Bilder des guten Hirten und des barmherzigen Samariters an.

Ferner brachte Denis über den Sakristeitüren der Kirche Darstellungen des jüdischen und des christlichen Priestertumes an. Auch schmückte er die Kirche noch mit Bildern ihrer hl. Patronin Margareta, des hl. Achilleus, der Apostel und Evangelisten und hinter dem Hochaltar mit dem Bilde Christi.

Maurice Denis

Die Berufung der Apostel



Gegenwärtig malt Denis große Dekorationen für Moskau.

Nach diesen vielverheißenden Proben seiner Befähigung muß man dem rastlos schaffenden Künstler wünschen, daß ihm noch oft große Wände und ganze Räume uneingeschränkt zur Verfügung gestellt werden. Dasselbe wünschen wir auch unseren deutschen Meistern. Bei aller Achtung vor der kunstwissenschaftlichen Forschung darf doch nicht verkannt werden, daß die unbesonnene Anwendung ihrer Resultate auf die schaffende Kunst seit mehr als einem Jahrhundert nicht selten irreführend einwirkte; sie soll eben nicht aufdringliche Leiterin, sondern liebende Begleiterin der Kunst sein. Überhaupt ist alles Reglementieren durch zu selbstbewußte Ästhetiker und Behörden der Kunst verhängnisvoll, und auch dann, wenn es von mehr oder minder angesehenen Künstlern ausgeht. Allen Gewinn zieht daraus die fügsame und industrielle Mittelmäßigkeit, wie uns die letzten 50 Jahre lehren.

DAS BISCHÖFLICHE RATIONALE ALS BRUSTPLATTE

Von BEDA KLEINSCHMIDT O. F. M. in Harreveld (Holl.)

Zur Entwicklung des bischöflichen Rationale hat aus Anlaß der Arbeit von Eisenhofer über diesen Gegenstand[1]) auch Bigelmair das Wort genommen.[2]) Seine Zitate aus dem »Rationale« des Liturgikers Durandus von Mende († 1296), den ich, wie er meint, in meiner Studie[3]) über das Rationale nicht genügend benutzt habe, fördern indes, so will es mir scheinen, kaum unsere Kenntnis von der Entwicklung und Geschichte dieser noch immer nicht hinlänglich erforschten bischöflichen Insignie. Ich habe Durandus deshalb nicht mehr berücksichtigt, weil er uns fast nichts sagt, was nicht bereits andere vor ihm gesagt haben. Auch fällt es mir schwer, einen Zusammenhang zwischen der Erklärung der Pallium-Nadeln durch Durandus und den Inschriften des Rationale anzunehmen, weil diese Inschriften, soweit die Monumente ein Urteil gestatten, erst einer jüngeren Zeit angehören.[4])

[1]) Das bischöfliche Rationale. Seine Entstehung und Entwicklung. München 1904.
[2]) Vergl. Histor. Jahrb. XXVII (1906), 467.
[3]) Archiv für christliche Kunst, Jahrg. 1904, Heft 1—7.
[4]) Es handelt sich besonders um das Rationale in Eichstätt (15. Jahrh.) und Paderborn (17. Jahrh.). Die älteren Rationalien haben ganz verschiedene Symbolik; vergl. meine Abhandlung über das Rationale zu Regensburg im »Kirchenschmuck«, Graz 1904 (Märzheft).

Bigelmairs Bemerkungen veranlassen mich indes, hier einen neuen Beitrag zur Geschichte einer Insignie zu geben, deren verschiedene Formen und Gestalten im Mittelalter auch der Kunsthistoriker nicht unberücksichtigt lassen kann.[5])

Im Vordergrunde der erst in jüngster Zeit von verschiedenen Seiten aufgenommenen Untersuchungen stand bisher das Rationale als Schulterband und Schultergewand. Das erstere hat große Ähnlichkeit mit dem erzbischöflichen Pallium. Wie dieses legt es sich als ein schmaler Streifen um die Schultern; auf der Brust hängt ein gleich breiter Streifen herab, der zuweilen bis auf den Saum der Kasel, manchmal auch nur bis unter die Brust herabreicht. Die erste Form sehen wir z. B. auf dem Siegel des Bischofs Ludolf von Münster vom Jahre 1227, die zweite auf dem schönen Siegel des Bischofs Wilbrand von Paderborn vom Jahre 1227 (Abb. S. 114 u. 115). Zuweilen

[5]) Vergl. Otte, Kunst-Archäologie I[5], 281. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer, Leipzig 1905, S. 380 f.



Grabmal des Bischofs Bruno..

Text S. 114



SIEGEL DES BISCHOFS WILBRAND VON PADERBORN V. J. 1227
Text S. 113

hat das Schulterband auch zwei oder drei Behänge auf Brust und Rücken. So erscheint es auf der ältesten Abbildung, die wir bis jetzt mit Sicherheit nachweisen können, nämlich auf dem Grabsteine des 1055 verstorbenen Bischofs Bruno von Minden (Abb. S. 113).[1]) Als Schulterkragen tritt es bereits sehr früh in Bamberg und Regensburg auf und noch heute hat es diese Form in Paderborn, Eichstätt und Toul, neben Krakau die einzigen Bistümer, die jetzt noch im Besitze dieser Insignie sind.

Außer diesem Rationale begegnet uns im Mittelalter noch eine andere, gänzlich verschiedene bischöfliche Insignie, die ebenfalls den Namen Rationale führt. P. Braun hat sie durch eine sorgfältige Untersuchung zuerst näher bekannt gemacht.[2]) Auf seinen Resultaten und dem Materiale bei Fleury[3]) fußen die Angaben Eisenhofers. In seiner äußeren Form gleicht es durchaus dem Würdeabzeichen gleichen Namens, welches der jüdische Hohepriester auf der Brust trug; es war dieses ein viereckiges Goldgewebe mit zwölf edlen Steinen, auf welchen die Namen der zwölf Stämme Israels standen, es hing mit zwei goldenen Kettchen auf der Brust des Hohenpriesters.[4]) Eine gleiche Insignie trugen im Mittelalter einige Bischöfe, doch war sie nicht aus Stoff, sondern aus Metall angefertigt. Genauere Angaben macht über ein solches metallenes Rationale das Inventar der Kirche von Reims vom Jahre 1470, worin es heißt:[5]) »Es ist daselbst ein großes und kostbares Rationale aus reinem Golde mit vier Ringen und ebensovielen Spangen aus Gold; auf demselben sind zwölf kostbare, verschiedenfarbige Steine in zwölf Kapseln, in welche die Namen der zwölf Stämme Israels eingegraben sind. Dieses Rationale hängt an einer goldenen Kette um die Schultern des Bischofs.« Diese Beschreibung läßt keinen Zweifel an der Vorbildlichkeit der levitischen Insignie aufkommen. Über die Beschaffenheit des plattenförmigen Rationale geben uns außerdem auch eine Anzahl Monumente Aufschluß. An mehreren französischen Kathedralen, z. B. in Reims und Chartres, befinden sich Bischofs- und Papststatuen mit einem Brustschmuck, auf welchen die Angaben des Reimser Inventars genau passen. Beistehende Abbildung (S. 115) zeigt diese Brustplatte mit zwölf Steinen auf einer Papstfigur an der Kathedrale zu Reims. Selbst die goldenen Kettchen zur Anschauung zu bringen, hat der Künstler nicht unterlassen. In Deutschland ist mir ein so deutliches monumentales

[1]) Über das Rationale von Minden vergl. meinen Aufsatz in: Der Kunstfreund, Innsbruck 1906, S. 67 ff.

[2]) Zeitschrift für christl. Kunst, XVI (1903), 99 ff. Vergl. jetzt Ders., Die Liturg. Gewandung, Herder 1907, S. 697 ff. Vorliegender Aufsatz war vor dem Erscheinen dieses Werkes geschrieben nnd eingesandt.

[3]) Rohault de Fleury, La messe, VIII (Paris 1889), 70.

[4]) 2. Buch Moses, 28, 6 ff.

[5]) Cerf, Dissertation sur le rational en usage dans l'église romane et dans l'église de Reims (1889), p. 251.



SIEGEL DES BISCHOFS LUDOLF VON MÜNSTER V. J. 1227
Text S. 113



BISCHOF LUDOLF
Text unten

Zeugnis für den Gebrauch des Rationale nur aus Bamberg bekannt, wo die Clemensstatue im Georgenchor der Kathedrale damit geschmückt ist.[1]) Auch auf einem Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem 13. Jahrhundert sieht man es, während die auf zahlreichen westfälischen Bischofssiegeln auftretende quadratförmige Verzierung wohl nicht als Rationale, sondern als eine Art Agraffe anzusehen ist;[2]) auch das erwähnte Siegel des Bischofs Ludolf von Münster (Abb. oben) zeigt diese Verzierung. Überhaupt scheint das Rationale als Brustplatte, soweit wir bis jetzt wußten, vorzugsweise in Frankreich üblich gewesen sein, während in Deutschland das stoffliche Rationale in Gebrauch war. Auch die Clemensstatue in Bamberg ist ja nur die Wiederholung einer Figur an der Kathedrale zu Reims.

Allen Forschern über das Rationale war es indes bis jetzt ganz entgangen, daß dasselbe auch in England anscheinend eine weite Verbreitung gefunden hat, obwohl Kanonikus Rock bereits vor fünfzig Jahren in seinem vierbändigen, in Deutschland wenig bekannten Werke über die englische Liturgie auch über das Rationale einige beachtenswerte Bemerkungen gemacht hat. Während die meisten deutschen, italienischen und französischen Liturgiker des Mittelalters das plattenförmige Rationale gar nicht zu kennen scheinen, einzelne seine Existenz sogar ausdrücklich in Abrede stellen und nur der eine oder andere darüber nicht ganz klare Angaben macht, erhalten wir von einem englischen Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, dessen Werke allerdings noch der Herausgabe harren, in einer Aufzählung der bischöflichen Insignien auch ganz bestimmte Mitteilung über das Rationale. Johannes Garland nennt zuerst kurz das Rationale unter den anderen Auszeichnungen des Bischofs und gibt dann glücklicherweise in einer Glosse selbst an, wie er das Wort verstanden wissen will.[3]) Es werde, bemerkt er, von dem Bischofe auf der Brust getragen und zwar in Form einer goldenen Platte mit

[1]) Abbild. bei Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1897, Fig. 33.

[2]) In meinen bereits früher geäußerten Bedenken (Zeitschrift für christl. Kunst, 1905, S. 239), daß auf den westfälischen Siegeln die Bischöfe gleichzeitig das band- und plattenförmige Rationale tragen, bestärkt mich die seitdem gemachte Beobachtung, daß auf den Wandmalereien in Soest (Westf.) alle Bischöfe auf der Brust eine viereckige Verzierung (aus Metall) tragen; es ist aber nicht anzunehmen, daß dieses damals allgemein üblich war. Abbild. bei Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest (1875), Taf. Ia, b. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest (Münster 1906), Taf. III, S. 24.

[3]) Rock, The church of our fathers, new edit., London 1905, I, 304. Rationale — hoc est ornamentum episcopale et dicitur alio modo »logion«, quod debet reponi in pectore episcopi ad modum laminae aureae, in quo cernuntur duodecim lapides et in illis duodecim nomina prophetarum, et scripta erant in illa lamina aurea ita duo nomina »iustitia« et »iudicium«. — Die beiden letzten Worte scheinen eher von dem levitischen als dem bischöflichen Rationale zu gelten.



CLEMENSSTATUE IN REIMS
Text S. 114

zwölf Steinen, in welche die Namen der zwölf Propheten eingegraben seien; die Brustplatte selbst trage die Worte: Justitia et iudicium.

Da Garland ganz allgemein den Bischöfen diese Insignie zuschreibt, so läßt sich daraus auf eine weite Verbreitung des plattenförmigen Rationale in England schließen. Es ist daher von vornherein anzunehmen, daß es auch auf Bischofsstatuen abgebildet ist. Diese Erwartung wird nicht getäuscht. Deutlich sehen wir es auf dem Grabstein des Gottfried Giffard von Worcester (1268—1301), (vergl. Abb. 5). Allerdings tritt es nicht so stark hervor wie an der Reimser Papststatue, da es teilweise durch den nachlässig herabhängenden Amikt bedeckt wird. Auch hat es eine fast quadratische Form im Unterschiede von der sonst üblichen rechteckigen Gestalt. Die Edelsteine sind deutlich sichtbar. Wie Rock bemerkt, findet sich das Rationale noch auf zahlreichen andern bischöflichen Monumenten, auf Grabsteinen und Siegeln. Ich bin vorläufig nicht in der Lage, diese Angabe auf ihre Richtigkeit zu prüfen und weiteres Material über das Rationale in England beizubringen. Vielleicht werden aber diese Zeilen für andere Interessenten Veranlassung, dem englischen Rationale ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Ich will nur noch hinzufügen, daß wir von Johannes Garland auch die symbolische Bedeutung des Rationale erfahren, die ebenfalls an die alttestamentliche Symbolik anknüpft. Wie das levitische Rationale ein Sinnbild der Wahrheit und Gerechtigkeit sein sollte, so das bischöfliche ein Symbol der Weisheit. Er schreibt nämlich:

Alba notat mentes albas et zona pudorem
Jus humerale notat rationaleque sophiam.



ABTEIKIRCHE KNECHTSTEDEN, SÜDWESTSEITE
Text nebenan



ABTEIKIRCHE KNECHTSTEDEN, OSTSEITE
Text unten

DIE ABTEIKIRCHE KNECHTSTEDEN[1])

Hierzu die Abb. S. 116—119

Etwas 20 km von Köln rheinabwärts, an der Eisenbahnlinie Köln—Neuß, gelangt man von der Station Dormagen auf schöner Landstraße nach dem westlich 5 km entfernt gelegenen Kloster Knechtsteden. Am Waldessaume erblickt man die ehemalige Prämonstratenserabtei, welche im Jahre 1130 durch den Kölner Domdechanten Hugo Graf von Spontheim gegründet wurde. Der Bau des jetzigen Gotteshauses, der schönsten Prämonstratenserabtei Rheinlands, wurde im Jahre 1138 begonnen und in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vollendet. Die in romanischen Formen errichtete Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Ost- und Westchor und vorgebautem Querschiff. Über der Vierung erhebt sich der achtteilige Zentralturm, der nach Osten von zwei schlanken Türmen flankiert wird. Der gegen die Kirche um fünf Stufen erhöhte Chor wurde auf den Grundmauern der romanischen Apsis, in seinem oberen Teil in gotischen Formen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts errichtet. Der Chor schließt mit drei schlanken Maßwerkfenstern ab. In den Querschiffen sind in

[1]) Quellen: Die Prämonstratenserabtei Knechtsteden von Prof. Dr. Ehlen. Die Denkmäler der Rheinprovinz von Paul Clemen.

der Ostwand zwei halbrunde Chorapsiden vorgebaut. Die innere Weite des Kirchengebäudes beträgt zirka 60 m, die Breite der drei Schiffe 18,70 m und im Querschiff zirka 26 m. Die Kirche, in den einfachen Stilformen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehalten, ist besonders im Innern von großartiger Wirkung. In der Apsis des Westchores ist ein großes Wandgemälde erhalten mit der Darstellung Christi als Weltrichter, umgeben von vier Evangelistensymbolen, an den Ecken die Apostelfiguren der heiligen Petrus und Paulus. Darunter zwischen den drei Apsidenfenstern sind die Figuren von elf Aposteln dargestellt. Die Gemälde sind gut erhalten und von hohem künstlerischem Wert. Die Klostergebäude haben viele Wandlungen durchgemacht und wurden zuletzt im 18. Jahrhundert im Barockstil umgebaut. Im Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Kloster aufgehoben, die Kirche ihrer Bestimmung entfremdet und die ganze Anlage einem langsamen Verfalle preisgegeben. Am 7. Juni 1869 zerstörte ein großer Brand die Klostergebäude vollständig und auch das Dach der Kirche wurde durch den Brand zerstört, so daß Kloster und Kirche nur noch eine Ruine bildeten. Kunstverständige Männer retteten die Kirche von ihrem gänzlichen Verfall und beschafften die Mittel zur Herstellung des Daches und der notwendigen Restauration des Kirchengebäudes. Im Jahre 1895 wurde Kirche und Klostergebäude mit den Wirtschaftsräumen und den angrenzenden Ländereien von dem Erzbischöflichen Stuhle in Köln erworben und der Kongregation vom hl. Geiste überwiesen, die dort unter der umsichtigen Führung des Herrn P. Provinzial Acker das Missionshaus Knechtsteden gründeten. Die Kirche wurde dem Gottesdienste wieder geweiht und die Klostergebäude erstanden neu aus den Trümmern. Auf dem noch vor zehn Jahren sehr öden Gelände ist jetzt eifriges Schaffen der Klostergemeinde.

In der Abteikirche wurde seit Jahrhunderten ein Gnadenbild der schmerzhaften Mutter verehrt, welches in der Zeit des Verfalles aus der Kirche entwendet wurde und jetzt wieder in das Gotteshaus zurückgelangte.

Die Kirche war nach dem Brande des inneren Schmuckes und aller Ausstattungsgegenstände entkleidet und das Gnadenbild in der kleinen Kapelle des südlichen Querschiffes in dürftiger Weise aufgestellt. Freunde



INNERES DER ABTEIKIRCHE KNECHTSTEDEN MIT WESTCHOR
Text oben

und Gönner des Missionshauses spendeten die Mittel zum würdigen Ausbau der Gnadenkapelle und zur Herstellung des Altars mit dem darüber thronenden Gnadenbilde. Im Jahre 1904 konnte die Kapelle nach den Plänen und unter der Leitung des Unterzeichneten ausgebaut werden. Die Arbeit, welche sich den Architekturformen der Kirche angliedert, bedarf hier nur kurzer Beschreibung. Die Kapelle hat eine Breite von 2,50 m, eine Tiefe von 2,80 m und in der Bogenwölbung 4,50 m Höhe. Die Seitenpfeiler und die Wände sind mit buntfarbigem Marmor bekleidet und der Boden mit Marmormosaik belegt. Die Platte des Altartisches von 2,30 m Länge ist von belgischem Granit und das Antependium in fünf Quadratfelder geteilt von hellfarbigem Sandstein, in welchem die Füllungen mit schwarzen Marmorplatten ausgelegt sind. Der Altaraufsatz mit dem Schrein des Gnadenbildes ist von Eichenholz, mit Reliefdarstellungen des schmerzhaften Rosenkranzes in dem Retabulum. Die Tabernakeltür ist in zierlicher und reicher Ornamentik in Bronzeguß ausgeführt. Der Altaraufsatz und die Wände der Kapelle über der Marmorbekleidung haben eine stimmungsvolle Polychromierung erhalten, welche sich an die alten Malereien der Kirche anlehnt.

An der westlichen Abschlußwand des südlichen Seitenschiffes wurde im September 1904 die Figur des hl. Antonius von Padua aufgestellt. Die Arbeit wurde nach Angabe des Unterzeichneten von den Bildhauern Willy und Franz Albermann in Köln ausgeführt und haben die jungen Künstler ein edles Werk geschaffen.

Dem Herrn P. Provinzial Acker in Gemeinschaft mit dem Verein für das Missionshaus Knechtsteden unter dem Protektorat Sr. Eminenz des Kardinal-Erzbischofs Antonius Fischer wird es gelingen, die Kirche würdig auszustatten und den »Gilbacher Dom« in altem Glanze wieder herzustellen.

Jakob Marchand, Köln

REMBRANDT

Der gold'ne Becher, aus dem Saskia
Ihm bot der Liebe Trank — dahin — zerschellt.
Nichts blieb ihm als sein stolzes Königstum,
Das ihn verschloß in seine eig'ne Welt.
Verlassen starb er in der Menschen Acht,
Der Purpurtraum war längst von ihm gewichen,
Erloschen der Juwelen Zauberschein,
Brokat und Samt und Krönungskleid — verblichen
Das weiche Licht im schimmernden Gemach.
Vorbei, dahin! der seid'ne Vorhang riß!
Nichts blieb ihm als die Armut unterm Dach,
Die grelle Sonne und die Finsternis.
Nichts blieb ihm als die nackte Wirklichkeit,
Nichts blieb ihm als das schnödeste Vergessen.
Er ging mit Bettlern, der so jugendfroh
Am üppigen Festbankett der Zeit gesessen,
Doch ließ die Kunst nicht ihn, den jeder ließ
Sie ging vorbei am Markt und trat herein
Und bot ihm ihren letzten Himmelstraum
Und ihrer Täuschung süßen Tröstungsschein.
Sie lehrte damals ihn das tiefe Schaun,
Sie lehrte ihn die schweren Runen lesen
Im Menschenantlitz. Zwischen Not und Gram
Erblühte ihm des Lebens tiefstes Wesen.
Den Pinsel hinterließ er, farbenschwer
Den Malerkittel, grau und schlecht genäht,
Und ein paar Bilder an die Wand gekehrt
Und ein paar Bilder von der Welt verschmäht.

M. Herbert

EIN ALTES FÜRSTENSCHLOSS

Von H. MANKOWSKI

In der deutschen Ostmark sind nur noch wenig ältere Baudenkmäler von kunsthistorischem Werte vorhanden, welche von dem heißen Ringen zwischen dem deutschen Ritterorden und den Urbewohnern des Landes Preußen, den „Poruzzi" oder „Pruzzi" Zeugnis ablegen. Nicht der starke Arm der Kreuzherren allein hat die Bewohner des Preußenlandes überwunden, sondern die Überlegenheit der Ritter im Kampfe, sei es in strategischer und taktischer Hinsicht, sei es in kluger Ausnutzung der bereits erzielten Vorteile. Ihr Feldherrnblick erkannte bald strategisch wichtige Punkte, an denen sie feste Wehrburgen anlegten, die ihnen im Falle eines Rückzuges als Zufluchtsstätte und beim Angriff als Ausfalltor dienten. Diesen festen Stützpunkten verdankten sie ihre großen Erfolge.

Der Name der mächtigen Zwingburg am Nogatstrom, der herrlichen Marienburg, ist jedem Deutschen geläufig. Weniger bekannt ist das in seiner räumlichen Ausdehnung allerdings bescheidenere Schloß im ostpreußischen Städtchen Heilsberg, und doch verdient es auch, aus dem Halbdunkel der Gegenwart ans Licht gezogen zu werden. Wie ein gepanzerter Riese blickt das mächtige Viereck in die Gegend, verwundert über den Wandel der Zeiten.

Auf den der Stadt im Norden, Osten und Süden vorgelagerten mächtigen Hügelketten erheben keine himmelanstrebenden Eichen ihre Äste mehr, unter denen weißgekleidete Waidelotten (Götzenpriester) den Göttern des Volkes opferten. In undurchdringlichen Wäldern hausen keine Bären, Wölfe, Elche und Wildschweine mehr; aber das imposante Schloß steht noch da als Zeuge sturmbewegter roher Zeiten.

Durch Urkunden von 1226 und 1234 hatten Papst und Kaiser dem deutschen Ritterorden für alle Eroberungen im Preußenlande die Hoheitsrechte selbständiger Fürsten verliehen. Der Papst behielt sich nur die Ordnung der kirchlichen Verhältnisse vor. Kraft dieser Urkunden waren die Ritter über je zwei Drittel und die Bischöfe über das letzte Drittel Landesherren der vier Bistümer Culm, Pomesanien, Samland und Ermland. Diese Einteilung erfolgte 1243 durch den pästlichen Legaten Wilhelm von Modena. Zwischen dem ersten wirk-

lichen Bischof von Ermland, Anselm von 1250—1277, der noch mitten unter den Kämpfen und Empörungen der Preußen stand, und dem deutschen Ritterorden erfolgte die Teilung im Jahre 1251.

Bereits 1240 standen die Ritter am Allefluß und legten dort am Einflusse des Simserbaches den Grund zum heutigen Schlosse, das dann von den Bischöfen als geistlichen und weltlichen Landesherrn des Ermlandes ausgebaut worden ist. Die Wichtigkeit des Platzes, auf welchem das Heilsberger Schloß steht, dürfte schon den Urbewohnern bekannt gewesen sein. Es liegt nämlich auf einer von Süden nach Norden gestreckten Halbinsel, die von Simser und Alle gebildet wird.

Als der eigentliche Erbauer des Heilsberger Schlosses gilt Bischof Johann I. von Meißen (1350—1355), der seinen dauernden Aufenthalt in Heilsberg nahm. Nach seinem frühen Tode setzte Bischof Johann II. (1355—1373) den Bau fort. Großartig sind die Kelleranlagen unter und Gewölbe über der Erde. Erst Bischof Heinrich III. Sorbom (1373—1401) führte den Bau zu Ende und ließ auch den malerischen Umgang im innern Schloßhofe herstellen. Auf dem fast quadratischen Hofe steht eine Pumpe mit einer Statue der Mutter Gottes.



INNERES DER ABTEIKIRCHE KNECHTSTEDEN MIT OSTCHOR
Text S. 116

Das Heilsberger Schloß zerfällt in die Vorburg und in das Kernwerk. Beide waren ehedem durch einen tiefen Graben getrennt, der heute vollständig verschüttet und mit Bäumen bepflanzt ist. Die Vorburg ist gänzlich umgestaltet und zeigt meist Baulichkeiten aus der Neuzeit. Das Kernwerk dagegen ragt mit wenigen Veränderungen in seiner ursprünglichen Gestalt empor und bildet fast ein Quadrat von etwa 40 Meter Länge. Die Ecken des harmonischen Bauwerks sind noch besonders verstärkt und enthalten zierliche Ecktürmchen mit Blenden. In der Nordostecke ragt ein Bergfried empor, der unten viereckig, weiter nach oben achteckig ist.

Das Innere des Schlosses ist, weil darin seit 1859 eine Waisenanstalt für arme katholische Waisenkinder aus dem Bistum Ermland eingerichtet ist, vielfach verändert. Begibt man sich von Süden in die ehemalige Vorburg, so haben wir rechts die Wohnung des Schloßpropstes, das Amtsgericht, das Steuer- und Katasteramt und andere Räume vor uns. Diesen Teil und das westlich gelegene ehemalige Salzmagazin hat der Staat an sich genommen. Auf dem geräumigen Hofraume erblickt man eine Statue der heiligen Katharina mit dem bischöflichen Wappen auf dem Sockel.

Begibt man sich zum eigentlichen Schlosse, so ruht das Auge wohlgefällig auf hübschen Anlagen links und rechts. Über dem Portale stehen zu beiden Seiten die Figuren der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Der innere Schloßhof mit zwei Geschossen hat Säulen aus schwedischem Kalkstein. Die untere gotische Bogenreihe weist massige Formen auf; schlank und kühn streben die darüber gelegten empor, und es fehlt nicht an entsprechendem Schmuck, das Ganze wirkungsvoll zu gestalten.

Die Großartigkeit der Gewölbe überrascht geradezu. Konsolen, Pilaster, Figurenwerk erhöhen den eigenarti-



RUDOLF SCHIESTL HEIMKEHR

gen Reiz, und der noch vorhandene Schmuck erinnert lebhaft an jene Zeit, in welcher hier die Fürstbischöfe von Ermland fast 500 Jahre lang als Landesherren residierten und Freud und Leid mit ihren Untertanen teilten. Die noch vorhandenen und gut erhaltenen Remter, in denen der Bischof hohen Besuch bewirtete, tragen anmutige Malereien, bei denen allerlei Farbentöne zur Geltung kamen. Was an Wandgemälden glücklich in die Gegenwart hinüber gerettet worden ist, trägt weiße oder braune Laubmuster. Alles atmet ruhige Würde und schlichte Vornehmheit und legt Zeugnis ab von dem Reichtum der ehemaligen Residenz der Landesfürsten.

Als bei der ersten Teilung Polens im Jahre 1772 das Ermland in den preußischen Staat einverleibt wurde und somit seine politische Selbständigkeit verlor, zogen sich die Bischöfe aus Heilsberg zurück, die Hohenzollern nach Oliva und ihre Nachfolger nach Frauenburg am Frischen Haff. Das Schloß geriet in Verfall und machte 1844 einen traurigen Eindruck. Als in jenem Jahre der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen durch Heilsberg reiste und den Verfall des Schlosses bemerkte, spendete er die erste bedeutendere Beihilfe zum Ausbau des großen Remters. Von da ab schritten die Wiederherstellungsarbeiten langsam fort, und auch im Jahre 1905 sind größere Mittel von der Provinz Ostpreußen zur Instandsetzung des Schlosses bewilligt worden.

Auf den Fremden, welcher Heilsberg zum ersten Male besucht, macht das Schloß einen mächtigen Eindruck. Auf den Zinnen des Bergfrieds flattert zwar nicht mehr das weiß-rote Banner mit dem Lamm; aber das Schloß ist heute noch Eigentum des bischöflichen Stuhles zu Frauenburg und wird es hoffentlich immer bleiben. Wohl erläßt der Bischof von Ermland von diesem Fürstensitze keine Regierungsakte mehr; aber hier haben etwa 150 Waisenkinder ein liebevolles Heim gefunden, wozu Bischof Josephus Ambrosius Geritz am 31. März 1859 einen Grundstock von 74000 M. stiftete und außerdem 30000 M. zu Bauzwecken bewilligte. Jene hochherzige Stiftung des Bischofs ist eine wahrhaft fürstliche Handlung, und mich dünkt, daß die Ausbildung zarter Kinderseelen verdienstvoll für Zeit und Ewigkeit sei.

MITTEILUNG

Die für 1908 geplante Ausstellung für christl. Kunst in Düsseldorf findet in diesem Jahre nicht statt.

In einem Zirkular berichtet der Künstlerausschuß, die bis zur Eröffnung der Ausstellung für christl. Kunst verbleibende Frist sei durch eine vorher im Kunstpalast stattfindende Fachausstellung eines Wirteverbandes derart gekürzt worden, daß sich die Unmöglichkeit herausgestellt habe, das Programm in seinem vollen Umfange durchzuführen. Der Kunstausschuß verspricht sich von der Verschiebung Gutes.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A-G. — Sämtliche in München.





LCI, Madonna

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München



GOTISCHER ALTARSCHREIN; [illegible]
Text S. 126

MEINE KUNSTSAMMLUNG

Von GUSTAV A. LEINHAAS, Kgl. Professor

Nachdem Vorstände der hervorragendsten deutschen Staatssammlungen und andere Kunstgelehrte von Ruf meiner Kunstsammlung ungeteiltes Interesse entgegenbringen, glaube ich es weiteren Kreisen von Kunstfreunden schuldig zu sein, sie im folgenden mit ihr bekannt zu machen. Ich brachte die Kollektion in den letzten dreißig Jahren bei Gelegenheit meiner vielen Reisen zusammen. Sie umfaßt alte, und wie ich wohl sagen darf, treffliche Arbeiten der Plastik und Malerei und der angewandten Kunst, besonders aus der Zeit der Gotik und der Frührenaissance.[1]) Fast alle bedeutenden Schulen der süddeutschen Holzbildnerei sind durch charakteristische Beispiele vertreten. Bei jedem Stücke war ich bemüht, dessen Herkunft festzustellen.

Wenn sich der freundliche Besucher den frühen deutschen Skulpturen zuwendet, so begegnet ihm zunächst eine merkwürdige, fast lebensgroße Gruppe der thronenden Maria mit dem Kinde, aus Lindenholz geschnitzt, welche aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt. Die Haltung der geradeaus blickenden Maria ist streng und steif; das Haupt ist von einer Fräsenhaube umgeben, deren Schulterkragen ebenfalls mit einer Fräsenborte versehen ist. Das Untergewand liegt glatt an dem schwach modellierten Oberkörper an, dagegen ist der Mantel in den untern Partien in reichen Falten geworfen. Auf ihrem Knie steht das mit langem Hemd bekleidete Kind, das die linke Hand an die Brust der Mutter legt, während die fehlende Rechte wohl einen Vogel hielt. Die Gruppe zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit einer kleinen thronenden Maria aus Elfenbein aus dem 14. Jahrhundert im Münchner Nationalmuseum.

---

[1]) Hierzu die Abb. S. 121—137



MADONNA MIT KIND
NUSSBAUMHOLZ: 0,78 m HOCH
Text nebenan

Außerordentlich interessant und selten ist eine sitzende, jugendliche Maria, auf deren linkem Oberschenkel, von ihrem Arm umschlungen, das Jesuskind steht (Abb. nebenan). Die Köpfe von Mutter und Kind haben einen verwandten, ungemein lieblichen Gesichtsausdruck. Die Typen zeigen Anklänge an die Portalfiguren der Westfassade des Straßburger Münsters. Ein bei Maria an der Stirn sichtbarer Kreisausschnitt diente vielleicht früher als Reliquienbehälter. Unter dem faltigen Kopftuch mit ergänzter niedriger Krone treten die gewellten Haare an den Seiten hervor. Das Gewand liegt fast glatt an, der rote Mantel aber fällt in reichen Falten auf den Schoß nieder. Das überkleidartige Hemd des Kindes, das Brust und rechtes Bein bloß läßt, ist mit vier Knöpfen geschlossen. Maria hält in der Rechten eine Taube, welche das Kind füttert. Dieses reizende frühe Stück aus der Zeit um 1360 stammt aus einer Waldkapelle in Kapfelberg bei Kelheim in der Oberpfalz. Die Tatsache, daß die Gruppe nicht aus Lindenholz, sondern aus Nußbaum geschnitzt ist, hat Veranlassung gegeben, dieselbe Italien oder Frankreich zuzuweisen. Die Provenienz des Stückes dagegen dürfte zugunsten eines deutschen Künstlers sprechen.

Ein Hauptstück der Sammlung und von größter Seltenheit ist eine Sandsteingruppe, die thronende Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes darstellend, unter deren Füßen sich ein Mann, die Personifikation des Unglaubens, in liegender Stellung, gleichsam als Fußschemel, befindet (Ps. 109, 1. Abb. unten). Maria ist in demutsvoller Haltung und mit lieblichem Gesichtsausdruck gebildet, die rechte Hand voller Ergebenheit an die Brust legend. Vom gekrönten Haupt fällt der Kopfschleier herab; bekleidet ist sie mit gegürtetem Untergewand und reich gefaltetem Mantel; das Kind, mit einem Vogel in der linken Hand, steht ihr zugewendet auf ihrem linken Knie. Der kleine Johannes bringt mit fröhlicher Gebärde eine große Weintraube dar. Er ist seltsamerweise mit einem langen Untergewand und einem großen Mantel mit Kapuze bekleidet. Die Gruppe stammt aus Buxheim bei Eichstätt und ist allem Anschein nach um 1400 gefertigt worden.

Ein Christus mit den Wundmalen, ebenfalls aus Sandstein, von gedrungener Gestalt, mit schmerzhaftem Ausdruck im Gesicht, befand sich zuletzt in Wettstetten bei Ingolstadt und dürfte aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sein.

Aus einer Feldkapelle bei Unter-Möckenlohe



MADONNA AUF DEM THRON. SANDSTEIN, BEMALT
Text oben



MARIA MIT CHRISTKIND UND HL. ANNA.

bei Eichstätt rührt ein großes Holzrelief her, das der ganzen Art seiner Behandlung nach der Zeit um 1470 angehört. Es ist eine Mutter Anna selbdritt in sehr lebendiger, natürlicher Auffassung (Abb. oben). Ganz nach Kinderart steigt der kleine Jesus vom Schoß Annas auf den der gekrönten Maria hinüber. Das Ganze hat etwas ungemein Anheimelndes, die Behandlung der Gewänder mit den tief eingeschnittenen Falten ist ungezwungen und nicht ohne Eigenart.

Aus der Blütezeit der Spätgotik sind wohl alle bedeutenderen süddeutschen Schulen in der Sammlung vertreten.

Zunächst seien zwei Arbeiten der schwäbischen Schule genannt, die, zeitlich weiter auseinanderliegend, doch den Einfluß Syrlins verraten. Die eine ist eine hl. Katharina (Abb. S. 133), in Lindenholz, von 133 cm Höhe, die andere eine nahezu gleichgroße Figur eines Apostels, dessen Attribute fehlen. Beide Figuren zeigen die Hauptmerkmale Syrlinscher Kunstweise, würdevolle, edle Haltung, tüchtigen Faltenwurf und wohlgeformte Hände. Eine ähnliche, aber ein wenig spätere Figur der Katharina befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg. Hier wie dort derselbe schlanke Hals, das längliche Oval des Gesichts, das kräftig vorspringende Kinn, die herabhängende Unterlippe, das auf-

gelöste, wellig herabhängende Haar, sowie auch die gleiche Lage der Hände am Schwert. Die Apostelfigur mit Resten alter Bemalung und Vergoldung ist leicht geschwungen und zeigt lebhafte innere Erregung. In den Einzelheiten des Faltenwurfes bemerkt man bei genauerem Vergleich eine ziemliche Übereinstimmung mit demjenigen der hl. Katharina. Beide Skulpturen stammen aus Ulm.

In Veit Stoß (1440—1533) besaß die Nürnberger Holzschnitzkunst neben Adam Krafft ihren berühmtesten Meister. Sein Lebenswerk hat kürzlich Berthold Daun in einer reich illustrierten Monographie zusammenzufassen unternommen. Mit Sicherheit kann man ihm nur wenige Werke in Deutschland zurechnen. Von seinen Arbeiten gingen wohl manche bei Kirchenumbauten und Restaurierungen verloren; doch dürften wieder einzelne Werke auf dem Kunstmarkt zum Vorschein kommen.

Solch ein Stück haben wir vielleicht in dem reizenden Fragment eines größeren Reliefs der Anbetung des Kindes vor uns (Abb. unten). Ein Blick auf die gleichartige, noch vollendetere Darstellung am Bamberger Altarschrein von 1523 gibt in Maria wie in den Engeln, welche atemlos herbeigeeilt sind, um das Kind anzuschauen, Analogien an die Hand, die sich noch verstärken, wenn wir andere seiner Mariengestalten, wie z. B. die aus Heilsbronn vergleichend heranziehen. Da wie dort das energisch vorgewölbte Kinn, die kräftige Unterlippe und das kühngewundene Mantelende, in dessen muldenförmiger, von zwei Engelchen gehaltener Vertiefung das neugeborene Jesuskindlein liegt, vor dem Maria mit gefalteten Händen kniet. Voll köstlichen Humors ist, wie der Ochse des Stalles den einen Engelflügel beleckt.

Das Glanzstück der Sammlung, ein trefflich erhaltener Altarschrein mit Flügeltüren (Abb. S. 125), weist in einer ganzen Reihe von Einzelheiten auf die Art des Veit Stoß hin. Vorzüglich sind die Figuren des Schreins, Maria mit dem Kinde und die zwei Johannes. Weist schon das architektonische Maßwerk auf den genannten Künstler hin, so erst recht die Behandlung der Figuren, von denen der bärtige Johannes B. mit dem Johannes Bapt. am Hauptaltar der Stadtkirche zu Schwabach frappant übereinstimmt. Das geht so weit, daß eine unter der Lippe im Bart freigelassene kleine Stelle bei beiden vorkommt. Auch der mit Perlen und Edelsteinen besetzte Brustlatz kehrt bei Veit Stoß öfter wieder. — Die kurze, gedrungene Marienfigur dieses Altares stimmt auffallend überein mit jener des Ottomar-Altars in der Jakobskirche zu Nürnberg. Alles, was als besondere Kennzeichnung Veit Stoß'scher Marien gilt, findet sich hier: das ovale, leicht zur Seite geneigte Antlitz, die hochgewölbte Stirn, die hochgezogenen Augenlider, der spitzige, zusammengekniffene Mund, das stark hervortretende Kinn. An dem Evangelisten Johannes, der dritten Figur des Altarschreins, ist besonders die Faltengebung äußerst charakteristisch für Veit Stoß. Die gewundene, kühne Drehung der bogenförmig begrenzten unteren Mantelfläche kommt in ganz ähnlicher Weise bei der knienden Madonna des Veit Stoß im Germanischen Museum vor. Nach allem Gesagten möchten

[illegible] CHRISTI (FRAGMENT) [illegible]
[illegible]



GOTISCHER ALTARSCHREIN. 2,40 m breit

(zu S. 124)



DORNENKRÖNUNG. LINDENHOLZ; 1,22 m HOCH, 0,82 m BREIT
Text nebenan

wir die Ansicht sehr guter Kenner teilen, daß dieser Schrein dem Veit Stoß nahesteht; er stammt aus einer Kirche in der Nähe von Bamberg. Die Reliefs auf den Innenseiten der Flügeltüren sind nicht gleichzeitig und stellen die hl. Anna mit der kleinen Maria und dem Jesuskind auf den Armen sowie die hl. Margareta vor. Die Außenseiten der Flügel sind mit Heiligen bemalt.

An dieser Stelle wollen wir noch eines anderen Altarschreines Erwähnung tun, der aus der Schloßkirche in Toblach stammen soll (Abb. S. 121). Er hat zwei Flügeltüren und eine Predella. Im Schrein selbst stehen die Figuren von drei Heiligen. In der Mitte die hl. Scholastika mit der Kirche im Arm; zu den Seiten der hl. Florian und der hl. Andreas. Alle drei mit charaktervollem Ausdruck der Köpfe und malerisch reicher Gewandung. Auf den Flügeln befinden sich in Malerei die Gestalten des hl. Rupertus mit dem Salzkübel und der hl. Helena mit dem Kreuz. Auf der Predella sind gemalte Figuren: Christus im Grabe stehend und von Maria und Johannes betrauert. Der Altar ist offenbar Tiroler Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Von großer Originalität ist ein Hochrelief mit 16 Figuren, die hl. Sippe darstellend (Abb. S. 127), dessen Mittelpunkt die gekrönte Maria und die hl. Anna bilden, auf deren Knie, von beiden Frauen gehalten, der selten gut modellierte Jesusknabe steht. Zwei männliche Figuren zur Linken davon, drei zur Rechten. Unten sitzen zwei Frauen, von denen die jüngere einen Säugling an der Brust hat, während sie und ein gleichfalls auf einem Schemel sitzender Mann von vier größeren Kindern umdrängt werden. Die ganze Gruppe ist ebenso originell aufgefaßt wie durchgebildet und zeigt gute Lebensbeobachtung. Unser Relief stammt aus Wels in Oberösterreich. Es ist damit aber nicht gesagt, daß es auch dort entstanden sein muß.

Auf die Art des Münchener Meisters Erasmus Grasser deutet ein belebtes, farbig behandeltes großes Relief einer Dornenkrönung Christi hin (Abb. S. 126). Die Figuren der Henkersknechte sind von außerordentlich scharfer Charakteristik besonders in den vortrefflich modellierten lebenswahren Köpfen und in den lebhaften Bewegungen. Auch kostümlich ist das Relief sehr interessant.

Den unverkennbaren Einfluß A. Kraffts (ca 1440—1507) zeigt ein Hochrelief der Geburt Christi, dem dann später noch die einzeln als Rundfiguren behandelten hl. drei Könige beigegeben sind. Die ganze Gruppe soll aus dem Dom zu Bamberg stammen, und sowohl Maria, auf deren ausgebreitetem Mantelende das Jesuskind liegt, als auch der hl. Joseph weist eine frappante Ähnlichkeit mit dem A. Krafftschen Relief der Anbetung im Hofe des Hauses Adlergasse 21 in Nürnberg auf. Schon die Mitteilungen in Berthold Dauns Monographie über Adam Krafft von den zum Vergleich herangezogenen Reliefs weisen diese Ähnlichkeit nach, deren Eindruck verstärkt sich aber ganz wesentlich für den, der die Originale aus wiederholter eigener Anschauung kennt.

Ein wundervolles, in Lindenholz geschnittenes Hochrelief der Grablegung (Abb. S. 131) kann wohl mit einiger Berechtigung der Werkstatt Tilman Riemenschneiders, des großen unterfränkischen Meisters, zugeschrieben werden. Der trefflich durchgearbeitete Christus-

körper gemahnt an den des nämlichen Motivs im Schrein des Hallerschen Altars in der Kreuzkirche zu Nürnberg, ebenso der ziemlich runde Kopf der Magdalena, dagegen weist anderes, so der Kopf des Johannes und die Köpfe der beiden bärtigen Männer Nikodemus und Joseph von Arimathäa wie auch der weichere, minder knitterige Faltenzug der Gewänder auf diesen Meister hin.

Manche Anklänge an A. Krafftsche und Veit Stoßsche Motive weist das große Relief einer Kreuzigungsgruppe aus der Kapelle der Klosterfrauen in Vöcklabruck in Oberösterreich auf (Abb. S. 128). Die Haarbehandlung beim Johannes z. B. ist ganz und gar in der Art des Adam Krafft. Die gut modellierte Figur des Christus am Kreuz wiederum erinnert an das Kruzifix von Veit Stoß aus der Spitalkirche zu Nürnberg.

An dieser Stelle möchte ich noch eine Darstellung eines Opfers (vielleicht des kinderlosen Joachim) erwähnen, welche auch wieder den Einfluß Adam Kraffts verrät (Abb. S. 130 unten). Das fragmentarische, im übrigen vorzüglich erhaltene Relief aus Lindenholz zeigt uns den Hohenpriester, neben ihm den Opfern-



HEILIGE SIPPE. LINDENHOLZ MIT RESTEN ALTER [illegible]; [illegible] HOCH, [illegible] BREIT
Text S. 126



CHRISTUS AM KREUZ. LINDENHOLZ MIT ALTER FASSUNG; 1,88 m HOCH
Text S. 127

den mit dem Opfertier und dahinter dessen Frau. Die Köpfe und die Gewandung sind sehr gut durchgebildet. Die Frau ist überraschend ähnlich mit einer der Frauen auf der Nürnberger siebenten Station des Adam Krafft.

Prächtig ist das farbige Relief mit dem Tode Mariä (Abb. S. 129). Es stammt aus Abenberg (südlich von Nürnberg) und weist im Realismus und der malerischen Lebendigkeit seiner Darstellung alle Vorzüge der fränkischen Schnitzschule auf. Die Köpfe, durchweg von semitischem Typus, sind von schärfster Einzelcharakteristik, jener der Sterbenden und des Johannes von ungemeiner Weichheit; die Gewänder und die Bettdecke von prächtigem Linienfluß. Die Art der Gruppierung, wie auch der ganze Aufbau der Komposition und eine Reihe von Einzelheiten lassen erkennen, daß der Schöpfer dieses Kunstwerks der fränkischen Schule angehörte. Es entstand um 1500.

Von besonderer Schönheit ist eine in Holz geschnitzte Statue des hl. Vitus mit der alten Bemalung (Abb. S. 133). Es ist sehr wahrscheinlich eine Nürnberger Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts und dadurch eigenartig, daß der Heilige in der Tracht eines Patriziers jener Zeit dargestellt ist. Auch wohnt der Figur unverkennbar ein höfischer Zug aus der letzten Zeit der Gotik inne. Das edle bartlose Antlitz mit dem lang herabfallenden lockigen Haupthaar läßt vermuten, daß wir es mit einer Porträtfigur zu tun haben.[1])

Den bisher genannten Meistern der süd-

[1]) Nach der Legende war der hl. Vitus bei seinem Martertode erst zwölf Jahre alt.





ROGIER VAN DER WEYDEN, Anbetung der hl. drei Könige.

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München



MARIÄ TOD [illegible]

deutschen Plastik der Spätgotik und beginnenden Renaissance war Tilman Riemenschneider (1460—1531) vollauf ebenbürtig. Wohl nicht weniger Realist als seine vorgenannten Fachgenossen, legt er zudem namentlich in seine Frauengestalten Weichheit der Empfindung und schlichte Innigkeit. In einem Relief der Verkündigung (Abb. S. 136), welche meisterhaft in Lindenholz geschnitten ist, tritt dies besonders ausdrucksvoll zutage. Zu der feierlichen Haltung des heranschwebenden Himmelsboten harmoniert der würdevolle Ernst der anmutsvollen Begrüßten, deren in ruhigen Falten niederfließende Gewandung mit dem stürmisch in die Höhe flatternden Mantel des Engels Gabriel einen malerischen Kontrast bildet. Dieses Relief zeigt den Meister auf einer Hochstufe seines Könnens. Es stammt aus Würzburg, wo der Meister lange lebte und wirkte. Dem Tilman Riemenschneider nahe steht auch ein heiliger Bischof mit der kleinen Figur des Stifters (Abb. S. 133), gleichfalls aus Würzburg stammend. Der porträtähnliche charaktervolle Kopf des Bischofs ist mit einer hohen Mitra bedeckt. Die kleine Stifterfigur ist schwer zu erklären.

Ebenso gilt die Lindenholzstatue eines Johannes Evangelist (Abb. S. 133) für ein Werk der Riemenschneider-Schule. Es ist ein ganz besonders schön gearbeitetes Werk. Die edelgeschwungene Figur, das durchgeistigte Antlitz mit dem reichgelockten Haar, der Faltenwurf mit feiner Linienführung und die ausdrucksvollen Hände weisen auf einen guten Meister hin.

Von reicher dekorativer Wirkung ist eine



ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE. 0,6[illegible] m HOCH, 0,75 m BREIT
Text unten

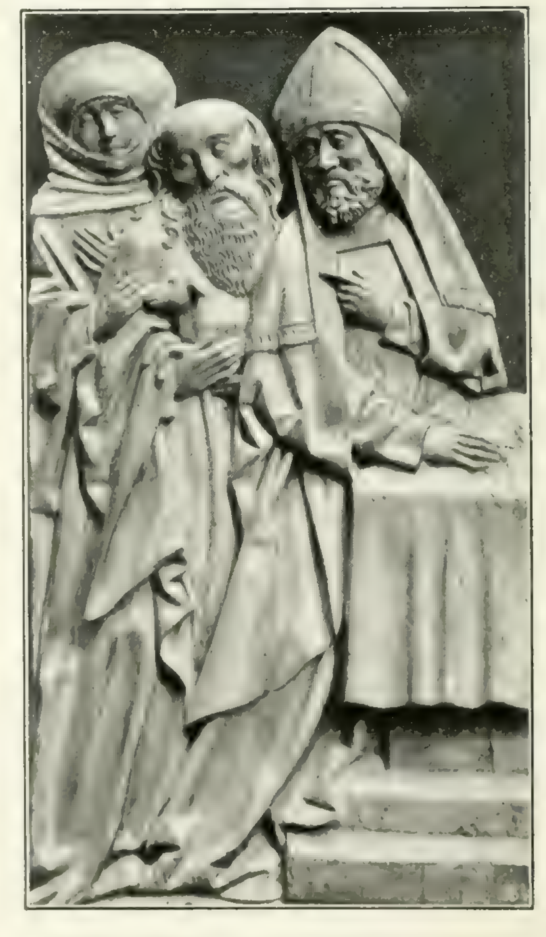
Anbetung der hl. drei Könige (Abb. oben), welche mit einer gewissen Berechtigung dem Meister der Türen der Stiftskirche in Altötting zugeschrieben werden kann. Sein Name ist Matthäus Krenis. Über diesen altbayerischen Künstler aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, der namentlich im Gebiete des Bistums Passau tätig war, veröffentlichte erstmals Ph. M. Halm in »Die christliche Kunst« (I. Jg., S. 121—142) einen bedeutsamen, reich illustrierten Aufsatz. Matthäus Kreniß scheint sehr vielseitig gewesen zu sein und bekundet in seinen Arbeiten bereits einen herzhaften Zug zur Renaissance, der nicht nur in dem weicheren Faltenwurf der Gewänder, sondern auch in der lebendigeren Bewegung der Figuren und im Ausdruck ihrer Gesichter zur Geltung kommt. Unsere in reicher Renaissancetracht kostümierte Gruppe entspricht in vielen Zügen nachweisbaren Arbeiten dieses Meisters. Insbesondere hat Maria und das lebhaft bewegte Jesuskind eine große Ähnlichkeit mit zwei Darstellungen der hl. Sippe, von denen sich die eine in der Pfarrkircke zu Obernberg, die andere in der St. Annakirche bei Neuötting befindet.[1]) Auch für die übrigen Figuren finden sich entsprechende Belege unter den mannigfaltigen Werken des Meisters; eine kleinere Johannesfigur und ein hl. Andreas meiner Sammlung zeigen ebenfalls charakteristische Merkmale desselben.

Die Tiroler Schnitzschule ist in der Sammlung durch mehrere Arbeiten vertreten. Außer dem schon oben erwähnten Altar aus Toblach finden wir ein kleineres Hochrelief, bemalt und vergoldet, die Verkündigung darstellend. Die Tiroler Eigenart zeigt sich in dem derben Typus des Marienkopfes, ebenso in dem kurzhalsigen Engel mit der etwas steifen Flügelstellung. Tiroler Art ist ferner die malerische Faltengebung der reichen Gewandung. Das Relief rührt aus altem Tiroler Besitz her.

Desgleichen stammt ein hl. Florian nachweislich aus Tirol und zwar aus Sterzing. Seine Rüstung ist typisch und man findet dieselbe an dem Florian des St. Wolfgang-Altars von Michael Pacher wieder. Bemerkenswert ist auch die malerische Drapierung des Mantels.

Das fast vollrunde ausgezeichnete Hochrelief der hl. Familie befand sich früher in Gossensaß (Abb. S. 132). Die Tiroler Schule ist unverkennbar. Das volle Gesicht Mariens mit dem üppigen Haar, ihr kräftiger Körper, das lebenswahre, lebendige Jesuskind und die gedrungene, kurzhalsige Gestalt des Joseph weisen auf diesen Ursprung hin, und das in breiten Flächen mit markigen, tiefen Faltenzügen herabfallende Gewand beweist, daß dem Schöpfer der Gruppe gute italienische Arbeiten nicht fremd waren.

Ebenso



OPFERSZENE. 0,52 m HOCH, 0,45 m BREIT
Text S. 127

[1]) Abb. I. Jhrgg., S. 126 und 127.

stammen zwei große Relieffiguren mit sehr gutem Faltenwurf aus Tirol. Es ist ein hl. Martin mit Bettler und Gans, in der Linken einen Doppelpokal haltend, und ein Erzengel Michael in schöner Rüstung als Seelenwäger (Abb. S. 137).

Es sind jetzt noch einige gute Holzskulpturen zu erwähnen, welche sich nicht ohne weiteres einer bestimmten Schule oder Gruppe zuweisen lassen. Ein hl. Sebastian, Relieffigur in der alten Bemalung und Vergoldung, ist wegen der lebhaft bewegten Stellung bemerkenswert. Der Körper ist gut modelliert, der zur Linken geneigte Kopf zeigt ein schmerzhaft verzogenes Gesicht, der Faltenwurf zeichnet sich durch malerische Anordnung aus. Ich möchte das Relief für eine fränkische Arbeit aus der Zeit um 1500 halten.



BEWEINUNG CHRISTI [illegible]

Ebendahin gehört ein vergoldetes Holzrelief der Begrüßung zwischen Maria und Elisabeth mit tüchtigem Faltenwurf.

Aus der Pfarrkirche in Mindelheim stammt angeblich die gute Altarstatue einer anmutigen Maria mit dem Jesuskind, auf dem Halbmond stehend. Der reiche, in tiefe malerische Falten gelegte, vergoldete Mantel ist besonders bemerkenswert, ebenso die lebhafte Bewegung des auf dem linken Arm sitzenden Jesuskindes, welches nach einer Birne greift.

Ebendaher ist ein sog. Palmesel. Christus reitet segnend auf einem Esel. Die Figur des Christus gehört wohl der Mitte des 15. Jahrhunderts an, während der Esel späteren Datums ist.

Aus Eitensheim bei Ingolstadt ist die edle Statue eines auferstandenen Christus voll innerlichen Lebens und mit ernster, gebieterischer Gebärde.

Ein Johannes der Täufer aus Buxheim bei Eichstätt zeigt eine recht charakteristische Auffassung, besonders der Kopf ist ausdrucksvoll.

Ein seltenes Stück ist das gotische Lüsterweibchen, als Mittelfigur eines größeren Geweihes, in Gestalt eines geigespielenden Engels. Die vorzüglich geschnitzte Mädchenfigur ist in langem Gewande und kniend dargestellt.

Aus der Gegend von Passau rührt das figurenreiche Relief einer Kreuztragung her.

Trotz der modernen bunten Bemalung erkennt man die charakteristische Eigenart eines tüchtigen Künstlers. Stellungen, Ausdruck in den Gesichtern, Kostüme, alles ist originell. Die kleinere Figur des knienden Stifters ist in der rechten Ecke angebracht.

Neben diesen zahlreichen gotischen und Frührenaissance-Skulpturen umfaßt die Sammlung auch einige gute Bilder, welche auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht Interesse beanspruchen dürfen. An erster Stelle ist zu nennen ein vortrefflich erhaltenes großes Altargemälde, eine figurenreiche Kreuzigung Christi (Abb. S. 135), welche vielfach dem Hans Leonhard Schäufelin (1480—1539) zugeschrieben wird. Jedenfalls zeigt das Bild zwischen den Füßen des Christus und der gepanzerten Schulter des Hauptmanns das echte alte, aus der Tiefe erst durch Reinigen sichtbar gewordene Monogramm. Besonders die Behandlung des Landschaftlichen weist auf Schäufelins Richtung hin. Unser Bild ist von intensiver Leuchtkraft und Tiefe der Farben. Ein derb realistischer Zug zeigt sich an den gebrochenen Beinen der beiden mitgekreuzigten Übeltäter. Aber auch die Köpfe und Kostüme der Figuren zeigen, daß dieselben unmittelbar der Wirklichkeit entnommen sind. Trotz des Monogramms gibt dieses Gemälde dem Kunstforscher manches Rätsel auf.

Eine Perle der Sammlung von überraschender Wirkung in der lebensfrischen Wiedergabe der hüllenlosen Menschenkörper ist ein »Sündenfall« von Lukas Cranach. Wenn dies köstliche Bild auch nicht mit dem bekannten Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1529 bezeichnet wäre, würde jedermann dieses Werk sofort als eine Arbeit des genannten Künstlers erkennen. Dieselben beiden Gestalten Adams und Evas kommen bis ins kleinste Detail porträtgetreu auf anderen Bildern Cranachs vor, die das gleiche Thema darstellen. Die ganze Eigenart des Meisters ist deutlich in der Komposition wie in der Technik erkennbar. Diese feine Behandlung der nackten Körper, diesen weichen, rosigen Schimmer der Haut, dies prächtige, helle Goldblond der Haare und feinste Detaillieren der intimsten Besonderheiten der Individualität verraten uns, daß wir hier ein Werk von des Meisters eigener Hand vor uns haben.

Ein in der Farbe ungemein fein durchgeführtes kleineres Kreuzigungsbild auf Goldgrund, auf dessen Rückseite ein segnender Christus als Salvator mundi mit der Weltkugel dargestellt ist, weist uns auf die Art der Schule des Martin Schongauer (1440—1492) hin. An diesem kleinen Meisterwerk ist ganz besonders geistvoll behandelt die Figur des Jüngers Johannes mit dem sinnenden Ausdruck des Antlitzes und dem farbenschönen Kontrast zwischen dem grünen Gewand und dem roten Mantel.

Künstlerisch und kunstgeschichtlich sehr beachtenswert ist das farbenfrische Bild der Enthauptung der hl. Katharina, welches vom Jahre 1497 datiert ist. Besonders gut sind die Einzelheiten der Gewänder.

An Möbeln und Geräten der Sammlung sind besonders bemerkenswert vor allem ein prächtiger, vortrefflich mit reichster Maßwerkschnitzerei verzierter großer Sakristeischrank in gotischem Stil, aus der Sammlung des bekannten verstorbenen französischen Kunstgelehrten Molinier stammend, und eine große gotische, gut erhaltene Kirchenbank mit

HL. FAMILIE. LINDENHOLZ; 0,60 m HOCH, 0,43 m BREIT



HL. BISCHOF



HL. JOHANNES EV.



HL. VITUS





HL. KATHARINA



PROZESSIONSSTANGE

vier Maßwerkfüllungen; beide Stücke sind wohl niederrheinische Arbeiten.

Gleichfalls vom Niederrhein stammt ein reizender Renaissance-Stollenschrank, um 1530, dessen vorspringendes Gesims von zwei kleinen Karyatiden-Pfeilern getragen wird.

Aus Tirol finden wir einen sehr hübschen, reich mit gotischem Maßwerk in Kerbschnittmanier behandelten Schrank aus Absam und eine aus geschnitztem Rahmenwerk und glatten Füllungen gearbeitete spitzbogige Tür mit dem alten Schloß und Griff.

Ferner italienische Truhen mit reich geschnitzten Vorderseiten, gotische Tische und drei der so selten gewordenen Falt- und Klappstühle. Zwei Prachtarbeiten, wohl mit die schönsten ihrer Art, sind die beiden Prozessionsstangenleuchter aus dem Kapuzinerkloster in Lienz im Pustertal. Im reichsten Barockstil herrlich geschnitzt, bemalt und vergoldet, zeigt der eine unter einem Tabernakel die vortrefflich anmutig gegebene Darstellung der Verkündigung (Abb. nebenan), der andere die der Heimsuchung. In beiden Gruppen sind die Figuren außerordentlich fein in der Bewegung und dem Faltenwurf der Gewänder durchgeführt.

Ein anderer reicher, mehr handwerksmäßig, aber originell ausgeführter Prozessionsstangenleuchter ist mit einem hl. Laurentius geschmückt, der unter dem mit einem kleinen Gottvater gekrönten Spitzbogen steht, während seitlich zwei Halbfiguren je das Wappen der Bäcker und Müller halten. Dieser Leuchter stammt aus dem Schlosse Waldburg-Zeil bei Wurzach in Württemberg. Dazu gesellen sich noch mehrere alte, trefflich erhaltene Kirchen-, Haus- und Schmuckgeräte, sowie Gefäße aus Holz, Metall, Majolika, Fayence, auch verschiedene Bauernmöbel, Himmelbetten, bemalte Schränke und Truhen. Es war im Rahmen dieser kleinen Abhandlung nicht möglich, alles zu erwähnen; es mag aber darauf hingewiesen werden, daß außer den oben besonders erläuterten Holzskulpturen sich in der Sammlung noch eine reiche Anzahl geschnitzter Heiligenfiguren, Reliefs u. dergl. aus Landkirchen befinden, die gleich den eben erwähnten Bauernmöbeln charakteristisch für die volkstümliche Kunst sind.

Sollte es mir gelungen sein, durch vorstehende Publikation dem einen oder andern Kunstfreund eine angenehme Überraschung bereitet zu haben, so wäre ich darüber aufrichtig erfreut. Der Mißlichkeit, welche darin lag, daß ich mich bei den kunstgeschichtlichen Aufstellungen weniger auf sichere urkundliche Beweise stützen konnte, sondern mich auf die Methode der Stilkritik angewiesen sah, bin ich mir vollauf bewußt; doch glaube ich mir dabei sagen zu können, daß ich bestrebt war, mich von Voreingenommenheit zugunsten der meiner Sammlung einverleibten Werke frei zu halten. Es besitzt diese in unzähligen Fällen einzig anwendbare Methode ihre Vorteile; gerade sie schärfte das Forscherauge für die leisesten Eigentümlichkeiten einer Zeit, eines Volksstammes, einer engeren Schule, einer Künstlerindividualität, von der uns die Akten der Archive öfter kaum den Namen vermitteln. Nicht allein der Kunsthistoriker von Beruf, sondern auch der Kunstfreund hat sich auf diese Weise daran gewöhnt, sein Urteil in erster Linie auf den Geist und die unverfälschten Merkmale der Handschrift des Kunstwerkes zu bauen und die schriftlichen Urkunden hieran nachzuprüfen.



CHRISTUS AM KREUZ

Text S. 132



MARIÄ VERKÜNDIGUNG. [illegible]
Text S. [illegible]

ANORDNUNG UND IDEE DER RAFFAELSCHEN SIXTINATAPETEN

Von ANTON GRONER

Sixtus IV. (1471—1484) ließ in der von ihm erbauten und nach ihm benannten vatikanischen Palastkapelle von den drei Stockwerken, in welche die Wände abgeteilt sind, das oberste mit Papstbildnissen, das mittlere mit Historienbildern, das unterste mit bunten Teppichmustern bemalen. Mit Christus und Petrus zwischen den zwei Fenstern der Altarwand beginnend, setzte sich die Galerie der in Scheinnischen gemalten 32 Papststatuen in einer regelmäßigen Zickzacklinie fort, um in der Mitte der Rückwand zu schließen. Auch der Historienzyklus, der in typologischer Gegenüberstellung des Moses- und des Messiaslebens die Stiftung des alt- und des neutestamentlichen Gottesreichs (Synagoge und Kirche) und die Einsetzung ihrer Hierarchie begründet,[1]) beginnt über dem Altaraufsatz und trifft sich wieder in der Mitte der Eingangsseite.

Des Gründers Neffe Julius II. ließ dann das ursprünglich mit dem blauen und goldgestirn-

[1]) Über die Deutung des Bilderkreises vgl. die beiden im Archiv für christl. Kunst 1906 (Nr. 2—7) und in der Zeitschrift für christl. Kunst 1906 (Nr. 6—8) erschienenen Aufsätze.

ten Firmament geschmückte Deckengewölbe 1508—1512 durch Michelangelo neu bemalen. Indem dieser nun die Schöpfungsgeschichte, die Störung der göttlichen Heilsordnung durch den Sündenfall und die mehrtausendjährige Vorbereitung der Menschheit auf die Wiedererschließung des Paradieses, d. h. die Gründung des durch die alttestamentliche Synagoge vorgebildeten und vorbereiteten neutestamentlichen Himmelreichs oder der Kirche, in der »gewaltigsten Schöpfung, welche jemals Farbe und Pinsel zustande gebracht haben«, verherrlichte, schuf er den denkbar erhabensten Prolog zum Wandhistorienzyklus, an welchen er sich auch äußerlich in der Anordnung aufs engste anschloß.[1]) Auch Michelangelos vier Zyklen (Historien, Rettungen, Propheten, Vorfahren) laufen von der Altar- zur Rückwand.

So hatte die Malerei in diesem einzigartigen Kunstheiligtum, das »dazu bestimmt schien, daß ihr die Größten nach und nach ihr Bestes widmeten«, die ganze Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zu Christi Auferstehung in wundervoller Einheitlichkeit und Harmonie verherrlicht, als Raffael von Leo X. (1513 bis 1521) den Auftrag erhielt, zehn Kartons zu entwerfen, nach welchen für die untersten, den Historienfresken entsprechenden Wandfelder Teppiche gewirkt werden sollten. Von den leicht kolorierten Kartons, die anscheinend gegen Weihnachten 1516 vollendet waren, befinden sich heute sieben (die übrigen drei sind verloren) im Londoner South-Kensington-Museum und gehören zu dessen Kleinodien. Die in Brüssel gefertigten Teppiche sind nach wechselvollen Schicksalen seit 1808 alle wieder im Vatikan zu Rom vereinigt (von einem, der Blendung des Elymas, ist freilich nur die obere Hälfte erhalten) und hängen seit Gregor XVI. in der nach ihnen benannten Galleria degli Arazzi.



Wie führte nun Raffael den Grundgedanken des Kapellenschmucks weiter? Zwei von den Hauptdarstellungen hat er den Evangelien entnommen, nämlich den reichen Fischfang (Lk. 5) und die Bestellung Petri zum Hirten über die Herde Christi mit Schlüsselübergabe (Joh. 21), die übrigen der Apostelgeschichte, nämlich zwei Taten aus dem apostolischen Wirken Petri, die Heilung des Lahmen (Apg. 3) und die Bestrafung des Ananias (Apg. 5), ferner die Steinigung des Stephanus (Apg. 7), endlich fünf Erlebnisse des hl. Paulus, seine Bekehrung (Apg. 7), die Blendung des Zauberers Elymas (Apg. 13), das Opfer zu Lystra (Apg. 14), die Gefangenschaft in Philippi (Apg. 16) und die Predigt in Athen (Apg. 17). Die fünf paulinischen Stücke enthalten auf den angewirkten Sockeln weitere Szenen, welche mit den Hauptdarstellungen mehr oder weniger eng zusammenhängen; die fünf übrigen schildern die Lebensschicksale des Auftraggebers, Leo X., bis zu seiner Wahl und Thronbesteigung. Dadurch werden die Teppiche deutlich in zwei Reihen geschieden. Von den sieben erhaltenen Bordüren, welche die Wandpfeiler verkleideten und so die Teppiche trennten, zeigen zwei reinen Groteskenschmuck, die übrigen darin noch die Jahreszeiten, die Parzen, die drei theologischen Tugenden, Herkules mit der Himmelskugel und die Stunden, alle zuoberst das Mediciwappen Leos X.

[1]) Den Plan von Michelangelos Deckenmalerei und ihren Zusammenhang mit dem Wandhistorienzyklus hat ein in dieser Zeitschrift (1907, Heft 4—8) erschienener Aufsatz nachgewiesen.

Mit dieser Inhaltsangabe kann jedoch die Frage, wie Raffael den Ideengang seiner Vorgänger fortsetzte, noch nicht beantwortet werden. Der Teppichzyklus läßt seinen Grundgedanken erst dann mit voller Klarheit erkennen, wenn wir seine ursprüngliche Anordnung richtig kennen. Seltsamerweise ist darüber in Rom gar keine Überlieferung mehr vorhanden.

Karl Bunsen machte 1834 den ersten Versuch, die ursprüngliche Reihenfolge wieder zu finden.[1]) Er ließ auf der Evangelienseite den Fischzug (auf der Altarwand) und auf der Langseite die Schlüsselübergabe, die Steinigung des Stephanus, die Heilung des Lahmen und den Tod des Ananias, auf der Epistelseite Pauli Bekehrung (auf der Altarwand), die Blendung des Elymas, das Opfer zu Lystra, die Predigt auf dem Areopag und die Gefangenschaft in Philippi aufeinander folgen. Dieser Auffassung gegenüber bedeutete E. Försters[2]) Vorschlag, welcher in der Paulusreihe Gefangenschaft und Predigt umstellte und auf der andern Seite Steinigung, Fischzug, Schlüsselübergabe, Lahmenheilung und Tod des Ananias sich folgen ließ, keinen Fortschritt. Denn Pauli Gefangenschaft gehört jedenfalls auf das schmale Feld neben der Sängertribüne, und bezüglich der andern Seite konnte Bunsen geltend machen, daß die Steinigung ziemlich schmäler ist als die andern Teppiche, und daher wohl für das durch den päpstlichen Thron teilweise eingenommene zweite Feld der Langwand zu beanspruchen sei. Seine Ansicht blieb denn auch bis vor kurzem herrschend. Ihr folgte noch Anton Springer.[3])

Allein der gute Glaube, auf solche Weise alle zehn Teppiche im Presbyterium untergebracht zu haben, ist als Irrtum erkannt worden, seitdem man weiß, daß die Marmorschranke, welche Priester- und Laienraum trennt, in den Tagen Raffaels um 4,5 m weiter dem Altar zu stand und erst unter Gregor XIII. ihren heutigen Platz erhielt, so daß immer noch ein Teppichpaar in den Laienraum zu hängen käme, auch wenn man das erste Paar auf der Altarwand unterbrächte. So hat denn Steinmann einen neuen Versuch gemacht, die Frage mit Berücksichtigung der ursprünglichen Stellung der Cancellata zu lösen.[4])

Auf Grund der Nachricht bei Paris de Grassis, daß Leo X. es war, der zuerst auch Frauen den Zutritt zu den feierlichen Gottesdiensten in der Sixtinischen Kapelle gestattete, nahm Steinmann an, daß auch die heutigen Tribünen, welche das ganze letzte Feld der Langwand einnehmen, schon damals eingeführt worden seien, so daß für die zehn Teppiche ebensoviele Felder der Langwand übrig blieben. Er dachte sich nun die Teppiche der Epistelseite von der Altarwand rückwärts so aufgehängt: Pauli Bekehrung, Blendung des Elymas, Opfer zu Lystra, Gefangenschaft in Philippi und Predigt in Athen. Auf diese Weise blieb der schmale Teppich auf seinem einzig möglichen Platz, und für die ganze Reihe ergab sich eine streng chronologische Anordnung. Der Petrusreihe gab Steinmann diese Folge: Fischzug, Steinigung des Stephanus, Tod des Ananias, Heilung des Lahmen, Schlüsselübergabe. So bekam er auch hier die chronologische Anordnung nicht bloß in den Hauptdarstellungen — mit Ausnahme des Fischzugs, durch welchen der Papst neben seinem Thron nocheinmal an die göttliche Einsetzung seines Amtes erinnert sein wollte, — sondern auch in den Sockelbildern, welche das Leben des Kardinals Giovanni de' Medici schildern.

Allein dieser Lösungsversuch hat von vornherein ein schwerwiegendes Bedenken gegen sich. Raffael, der wie kaum ein anderer Künstler die Fähigkeit besaß, das Gute und Schöne, das er von anderen vorfand, in sich aufzunehmen und eigenartig weiterzuentfalten, dessen ganzes künstlerisches Werk durch ein wunderbares Harmonie- und Symmetriegefühl gekennzeichnet ist, er sollte hier in der Sixtinischen Kapelle, wo nicht weniger als sechs Zyklen über dem Altar begannen und symmetrisch zur Mitte der Rückwand liefen, auf einmal seine Reihe von hinten nach vorne und auf der andern Seite von vorne nach rückwärts geführt haben? In diesem Fall brauchten wir weniger zu bedauern, daß die Teppiche fern von ihrem ursprünglichen Bestimmungsort in einer Galerie hängen; denn in die berückende Farbensymphonie der Sixtinischen Kapelle würden sie einen verletzenden Mißklang bringen.

Steinmanns Beweisführung ist aber keineswegs stichhaltig. Von den fünf Darstellungen aus dem Leben des Kardinals mußte er nicht weniger als dreien eine ganz neue Deutung geben, um die chronologische Folge überhaupt herauszubekommen, und einen unbefangenen Beobachter können diese Neudeutungen nicht überzeugen. Nur den Einzug des Kardinals zum Konklave und die Adoration des Neugewählten im Jahr 1513 (unter dem Fischzug) sowie die Flucht des als Franziskaner verkleideten siebzehnjährigen Kardinals bei

[1]) Beschreibung der Stadt Rom (von E. Platner, K. Bunsen, E. Gerhard und W. Röstell) II 2 (1834) 408 ff.

[2]) Raffael II (1868) 81 ff.

[3]) Raffael und Michelangelo II (3 1895) 63.

[4]) Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. XXIII (1902) 186 ff.



KARL KORNHAAS (KARLSRUHE) JUGENDLICHER JOHANNES
[illegible]

der Revolution von 1494 (unter der Schlüsselübergabe) ließ Steinmann gelten.

Die Predella unter der Bestrafung des Ananias (ebenso die unter der Heilung des Lahmen und dem Opfer zu Lystra) ist dreigeteilt: auf dem ein Drittel der Breite einnehmenden Mittelfeld sehen wir nebst dekorativen Zutaten ein Löwenpaar, — eine Huldigung für den Namen des Papstes, den eine Unterschrift nennt (Leo X. Pont. Max.). Links davon erkennen wir einen Redner, der neben einem florentinischen Palast (davor Michelangelos David) zu der aufgeregten Bürgerschaft spricht. Steinmann deutet diese Szene auf eine berühmte Rede, welche der erbitterte Feind der Medici, der Gonfaloniere Soderini, kurz vor ihrer Rückkehr hielt. Die Darstellung der rechten Seite faßte man früher allgemein als die Rückkehr des Kardinals aus der Verbannung nach Florenz. Steinmann bezieht diese Empfangsszene auf die Plünderung Pratos (1512), wo Giovanni de' Medici sich »durch seine Milde Achtung erwarb und vor allem die Frauen erfolgreich gegen die Gewalttätigkeiten der spanischen Truppen zu schützen versuchte«,[1] nach anderer Auffassung »sich vergeblich bemühte, die Wut der Spanier zu mäßigen«.[2] Diese Erklärung ist sicher nicht richtig. Wenn wir die Flucht unter der Schlüsselübergabe genau betrachten, dann erkennen wir hinter dem fliehenden Mönch und den zwei Verfolgern am Fuß des Stadttors zwei liegende Löwen und eine weinend dasitzende Frauengestalt, die Schutzgöttin von Florenz, die über die Vertreibung der Medici weint. Diese Löwen finden wir auch am Stadttor unter dem Ananiasbild, ferner davor den liegenden Flußgott Arno, die Schutzgöttin von Florenz, welche den Ankömmling bewillkommt, sowie (entsprechend den beiden Verfolgern) einige Bürger, welche dem heimkehrenden Kardinal zum Empfang entgegengehen. Es handelt sich ohne Frage links um die unblutige Revolution, welche die Rückkehr der Medici herbeiführte, und rechts, wie man bisher annahm, um die Heimkehr des Kardinals.

Unter der Heilung des Lahmen ist rechts von dem Löwenfeld ein Kampfgetümmel geschildert, in welchem der Kardinal einem heransprengenden Krieger die Hand entgegenstreckt; es ist seine Gefangennahme durch die Franzosen in der Schlacht von Ravenna (1512). Links reitet der Kardinal (ohne Hut) mit einem ganz kleinen Laiengefolge auf eine ruhende Göttin (Kopie der Ariadne des Vatikanischen Museums) vor einem architektonischen Hintergrund zu. Entgegen der früheren Deutung als Flucht aus der französischen Gefangenschaft sieht Steinmann hierin eine Erinnerung an die Reisen, welche der junge Kardinal 1499 und 1500 nach Deutschland und Frankreich machte. Allein daß der Papst nur seine Gefangennahme und nicht auch seine Flucht hätte verewigen lassen, ist schwer zu glauben. Wenn wir genauer hinsehen, finden wir denn auch rechts von dem Kampfgetümmel einen liegenden Flußgott und einen großen Kahn, welcher den Kardinal (ohne Hut) birgt und eben vom Ufer abgestoßen wird. Nachdem schon mit dem Einzug in Prato die Steinmannsche Beweisführung hinfällig geworden, dürfen wir mit Bestimmtheit auch hier die beiden Szenen als zusammengehörig betrachten und links zur alten Deutung zurückkehren: der den Franzosen über den Po entkommene Kardinal erreicht auf

1) A. a. O , S. 193.
2) Pastor, Päpste IV, 1 (1906), 22.

seiner Flucht die Stadt Bologna, wo er zur Ruhe kam (daher die Göttin ruhend). So erklärt sich auch das Fehlen des Huts doch wohl natürlicher als mit einem Reiseinkognito.

Unter der Steinigung des Stephanus erscheint wieder der Kardinal zu Pferd mit einem glänzenden Gefolge von geistlichen und weltlichen Herren; rechts schwebt ihm eine Frauengestalt mit offenen Armen entgegen. Der Zug wurde früher für den Einzug des Kardinallegaten in Florenz (1492), von Steinmann dagegen für seine Rückkehr (1512) gehalten. Wenn wir diese Szene mit dem Sockelbild unter dem Fischzug vergleichen, so finden wir hier wie dort zwei Flußgötter (Arno und Tiber), hinter dem Zug einen jüngeren, vor ihm einen prächtigen Alten mit wallendem Bart und mächtigem Füllhorn (beidemal eine freie Kopie des 1512 in Rom ausgegrabenen, heute im Louvre befindlichen Tiber). Es ist also mindestens wahrscheinlich, daß auch die Reise unter der Steinigung des Stephanus von Florenz nach Rom geht und nicht umgekehrt.

Wir können nun zunächst folgende Reihenfolge feststellen: Schlüsselübergabe mit der Flucht (1494), Heilungdes Lahmen mit der Gefangennahme und Flucht (1512), Tod des Ananias mit der Heimkehr nach achtzehnjähriger Verbannung (1512), Fischzug mit der Papstwahl (1513). Unsicher bleibt noch die Reise unter der Steinigung des Stephanus und damit die Einreihung dieses Teppichs.

Nun brauchen wir aber nicht mit einem Non liquet zu schließen, denn das ausschlaggebende Mittel zur Lösung des Problems, das Maß der einzelnen Teppiche, ist bisher überhaupt noch nicht verwertet worden. Zwar hat sich die von Steinmann erhoffte Gelegenheit und Möglichkeit, die Maße an den Teppichen selbst zu nehmen und mit den Flächen der Kapelle zu vergleichen, unseres Wissens bis jetzt noch nicht geboten. Das ist aber für unsern Beweis auch nicht unbedingt nötig, denn es handelt sich für uns hauptsächlich um das Größenverhältnis der Teppiche untereinander, und dieses können wir auch ohne die Originale feststellen. In der doch wohl selbstverständlichen Voraussetzung, daß alle Teppiche die gleiche Höhe haben, berechnen wir mittels Steinmanns Angabe, daß der Teppich mit Pauli Gefangenschaft 4,64 m in der Höhe betrage, nach den Andersonschen Photographien die Breite aller Teppiche und erhalten folgende Ziffern: Berufung Pauli 5,43 m, Opfer zu Lystra 5,48 m, Pauli Gefangenschaft 1,24 m, Predigt in Athen 4,36 m, Fischzug 4,30 m, Schlüsselübergabe 5,45 m, Heilung des Lahmen 5,46 m, Tod des Ananias 5,45 m, Steinigung des Stephanus 3,67 m. Diese Zahlen beweisen zur Genüge, daß fünf von diesen neun Teppichen die gleiche Größe haben; denn die verschwindend kleinen Differenzen fallen dem unvollkommenen Mittel zur Feststellung der Maße zur Last. Diese fünf Teppiche entsprechen ohne Zweifel der vollen Wandfläche unter einer Historienfreske. Da die Blendung des Elymas unter allen Umständen auf eine der drei Vollwände der Epistelseite gehört, dürfen wir diesen zerstörten Teppich mit Sicherheit den fünf großen beigesellen. Beträchtlich schmäler, aber unter sich gleich sind die Predigt in Athen und der Fischfang, am schmälsten Pauli Gefangenschaft und die Steinigung des Stephanus.

Diese Maßverhältnisse lassen unmittelbar erkennen, daß wir die sechs großen Stücke auf den sechs Vollwänden des Presbyteriums, den Fischzug und die Predigt auf den zwei hintersten Feldern neben den Tribünen anzubringen haben; die Gefangenschaft gehört sicher neben die Cantoria, und für die Steinigung bleibt nur das Feld gegenüber zur Verfügung. Dabei kann die geringe Breite dieses Teppichs auffallen. Allein da die Cancellata früher nur um 4,5 m weiter vorne stand, war mindestens 1 m von dem vollen Feld abgeschnitten, so daß die noch verfügbare Fläche höchstens 4,5 m breit war. Keinesfalls konnte also hier einer der großen (5,5 m breiten) Teppiche aufgehängt werden. Und diese Tatsache würde allein schon Steinmanns Anordnung als unmöglich erweisen. Nehmen wir an, daß zwischen den Teppich und die Schranke eine Bordüre eingelegt war, dann werden die Maße ziemlich genau stimmen. Man glaubte bisher den Teppich wegen seiner geringen Breite für das zweitvorderste Feld in Anspruch nehmen zu sollen, wo der päpstliche Thron den Rest der Fläche bedeckt hätte. Allein von einem an der Wand befestigten päpstlichen Thron ist heute nichts zu sehen und in den Tagen Raffaels war es nicht anders,[1]) wie eben die Tapeten auch ihrerseits beweisen. Nur ein Podium zur Aufstellung des päpstlichen Betstuhls und Sitzes ist vorhanden; das hindert aber nicht, daß die ganze Wandfläche mit einer Tapete geschmückt war.

Nun vertauschen wir von der bisher festgehaltenen Anordnung der Paulusreihe noch das Opfer zu Lystra und die Blendung des Elymas und geben somit in zwei Fällen die historische Aufeinanderfolge preis, erhalten dafür aber den Vorzug, daß sich nicht bloß äußerlich gleiche, sondern auch inhaltlich

[1]) Vgl. Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 182 f.

zusammengehörige Paare gegenüberhängen, nämlich:

Evangelienseite	Epistelseite:
Schlüsselübergabe	Berufung des Paulus
Heilung des Lahmen	Opfer wegen Lahmenheilung
Bestrafung des Ananias	Blendung des Elymas
Steinigung des Stephanus	Gefangenschaft des Paulus
Petrus der Menschenfischer	Predigt des Paulus

Auffallend ist dabei nur, daß als Gegenstück zu der Predigt des Paulus der reiche Fischfang erscheint. Man erwartet eine Predigt Petri, etwa die am ersten Pfingstfest gehaltene. Aber wir brauchen gar nicht daran zu denken, daß sich eine solche Massenszene für die Teppichtechnik weniger eignete, und ein gewisses Abwechslungsbedürfnis obwaltete; die Erklärung für die Auswahl des Fischzugs ist einfach genug. Der Künstler hat an Stelle der Erfüllung die inhaltsschwere Verheißung des Herrn gesetzt aus einem Grund, der sofort in die Augen springt, wenn wir den Fischzug mit dem Sockelbild vergleichen. Gerade unter dem Herrn, in der gleichen Haltung wie dieser im Schifflein, sitzt der neugewählte, mit der Tiara geschmückte Papst. Petrus ist voll Verehrung und Dankbarkeit vor dem Herrn in die Kniee gesunken und erhebt zu ihm die gefalteten Hände, während ein zweiter Apostel, überwältigt von dem Augenblick, mit offenen Armen herbeikommt, die Insassen des zweiten Schiffleins dagegen ruhig die zum Bersten gefüllten Netze einziehen. Ganz entsprechend kniet unten ein Kardinal zur Adoration vor dem Papst, zwei andere kommen eben herbei, während die übrigen noch sitzend darauf warten, dem neuen Stellvertreter Christi in gleicher Weise ihre Huldigung zu erweisen. Die obere Darstellung ist offenbar gewählt als Vorbild der unten geschilderten, im Konklave nach der Wahl üblichen Adoration.



KONSTANTIN STARCK (BERLIN) „LASSET DIE KINDLEIN ZU MIR KOMMEN“
[illegible]

Wenn wir nun die einzelnen Teppichpaare miteinander vergleichen, dann finden wir, daß sie der Künstler symmetrisch komponiert hat, wie wir dies auch in den Wandhistorienfresken bis ins kleinste beobachten können. In der Schlüsselübergabe steht Jesus allein, abgesondert von den Aposteln, bei seiner Herde; dieser Gruppe entspricht gegenüber der am Boden liegende Paulus und sein davon rennendes Pferd, das zwei Knechte anzuhalten suchen. Die Apostelgruppe, die hinter dem knieenden Petrus herandrängt, ist entworfen mit Rücksicht auf die berittenen Begleiter des Paulus und den Knecht, welcher dem Verunglückten beispringt, sowie den darüber mit aufgeblähtem Mantel voll Engeln erscheinenden Christus, — der ersten Nachahmung des Schöpferideals in Michelangelos Deckenbildern. Unter Verzicht auf die sonst in der Kunst verwerteten Szenen aus der Vorbereitung des Saulus auf sein Apostolat (Heilung seiner Blindheit u. a.) wählt Raffael für den Sockel ein Thema, welches unter dem oberen Bild gar nichts Neues bietet, die Schilderung der

Christenverfolgung. Er tat dies offenbar nur dem Gegenstück zulieb; denn die beiden Kompositionen sind ganz augenscheinlich aufeinander zugeschnitten. Dem Fliehenden und seinen beiden Verfolgern entsprechen genau gegenüber Saulus (sitzend) und die zwei ihm von einem Kriegsknecht zugetriebenen Christen, ebenso am andern Ende den Plünderern, welche Wertsachen aus dem Medicipalast schleppen, die Wüteriche, welche Christen aus einem Haus herauszerren; zwischen diesen äußersten Gruppen tobt hier die blutige Verfolgung, dort die wirre Revolution.

Wie die Heilung des Lahmen an der »schönen Pforte« des Tempels zu Jerusalem durch die gewundenen Säulen dreigeteilt wird, so besteht auch das Gegenbild aus drei Gruppen: rechts die vermeintlichen Götter Paulus und Barnabas, aus einem Gebäude herausschreitend, dabei ein Priester, der einen Hammel zum Opfer bringt, und zwei Knaben, der eine Weihrauch in das kleine Altarfeuer streuend, der andere eine antike Doppelflöte blasend, vor dem antiken, statuengeschmückten, architektonischen Hintergrund, umringt von neugierigen Zuschauern, der von dem Gebrechen der Lahmheit Geheilte, seinen Wohltäter mit gefalteten Händen anbetend, während am Boden die überflüssig gewordenen Krücken samt dem abgeschnallten Holzfuß liegen; in der Mitte die herrliche nach einem antiken Relief geschilderte Opferszene. In den Sockeln haben wir hier zwei von den durch das Löwenfeld gegliederten Stücken einander gegenüber. Die beiden historischen Darstellungen unter dem paulinischen Teppich, die als Abschied des Johannes von Paulus in Antiochia (Apg. 13, 13) und als Rede des Paulus in der dortigen Synagoge (Apg. 13, 16 ff.) gedeutet werden, sind in der Komposition nicht bloß unter sich symmetrisch entworfen, sondern zugleich auch den Gegenstücken aus dem Leben des Kardinals angepaßt. Diesem und dem Krieger, die sich die Hand entgegenstrecken, gerade gegenüber stehen Paulus und Johannes, sich zum Friedenskuß umarmend. Rechts erklärt Paulus den Juden das Gesetz; dem Kardinal zulieb, der auf die ruhende Bologna zureitet, hat Raffael noch einen Juden angebracht, der mit einem mächtigen Folianten auf die Hauptgruppe zuschreitet.

Das nächste Paar, der Tod des Ananias und die Blendung des Elymas, bekunden durch dieselbe Anordnung ihre Zusammengehörigkeit unmittelbar. Die Predella des Elymasbildes ging verloren. Wir dürfen aber bestimmt voraussetzen, daß auch sie durch ein mittleres Löwenfeld dreigeteilt war und zwei Historien enthielt, die mit Rücksicht auf die Revolution in Florenz und die Heimkehr des Kardinals de' Medici ausgewählt und analog komponiert waren.

In der Gefangenschaft Pauli und der Steinigung des Stephanus war äußere Übereinstimmung im Hauptbild ausgeschlossen; denn der erstere Vorgang konnte auf dem schmalen Streifen kaum anders dargestellt werden als z. B. Filippino Lippis Besuch Pauli an Petri Kerker oder Petri Befreiung im Carmine zu Florenz, oder Fiesoles Bekehrung des Kerkermeisters durch den hl. Laurentius im Vatikan zu Rom. Der kleine Sockel zeigt hier einen Wanderer mit Stab, der sich ermattet niedergesetzt hat und mit der Rechten in die Ferne weist, während ein anderer Mann (Paulus) vor ihm kniet. Die Szene galt von jeher als das Traumgesicht, welches den Paulus zur Verkündigung des Evangeliums nach Makedonien rief (Apg. 16, 9). Darnach können wir nun auch den Zug unter dem Steinigungsbild endgültig erklären als die Reise des Kardinals zum Konklave (1513); die Frauengestalt ist die Roma oder die Kirche, die ihm, wie der Mann aus Makedonien dem Paulus, zuruft: »Komm herüber und hilf uns.«

Das folgende Sockelbild aber gibt keineswegs eine bloße Wiederholung dieses Vorgangs. Die Frauengestalt steht jetzt am Schluß des Zuges und deutet mit der vorwärts zeigenden Hand an, wozu sie den Kardinal berufen und bestimmt habe. Vor dem Zuge steht eine Mannsgestalt in antiker Kriegertracht; in der Linken hält sie einen Stab, die Rechte streckt sie dem Kardinal entgegen, der nach ihr greift. Steinmann hat darin die kriegerische Roma vermutet; wir möchten lieber an eine Personifikation des Patrimonium Petri, der weltlichen Herrschaft des Papstes, denken, im Gegensatz zu der Szene rechts unmittelbar unter Christus und dem Menschenfischer, wo die Übernahme der geistlichen Gewalt dargestellt ist. Der Papsterhebung gegenüber hat sich Paulus bei Aquila und Priscilla häuslich eingerichtet, seinen Unterhalt durch Zeltmachen verdienend; gegenüber der Besitzergreifung von der weltlichen Herrschaft finden wir Paulus vor dem Statthalter Gallio, womit wohl sein Verhältnis zur weltlichen Macht angedeutet werden soll; dazwischen sind zwei Szenen eingefügt, welche den Paulus in Ausübung seiner geistlichen Gewalt vorführen: wie er predigt, daneben wie er tauft (das besagt wohl der große Wasserbehälter) und den Getauften die Hände auflegt (alle vier Szenen nach Apg. 18). Eine genaue äußere Korrelation der beiden Hauptdarstellungen wird man bei den



HEINRICH DÜLL UND GEORG PEZOLD (MÜNCHEN) — EDELHIRSCH

an sich schon so verschiedenartigen Vorgängen umsoweniger erwarten durfen, als der Fischzug seinerseits auf das Konklavebild des Sockels Rücksicht zu nehmen hatte.

So wird denn die durch äußere Beweismittel gefundene und gesicherte Anordnung der zehn Teppiche durch eine Vergleichung der einzelnen Gegenstücke, die für sich allein hinreichen würde, diese Reihenfolge als die einzig mögliche und richtige zu erweisen, durchaus bestätigt und erhärtet. Wie Michelangelo in seinen Deckenmalereien, so hat sich auch Raffael in dem Tapetenzyklus an das Vorgefundene gehalten und es harmonisch fortentwickelt. Nach dem Vorbild der früheren Zyklen beginnt auch er seinen Historienbilderkreis beiderseits an der Altarwand und führt ihn symmetrisch nach rückwärts, wobei er die chronologische Folge, so namentlich durchgehends in dem Vorleben Leos X., möglichst einhält, sie aber gleich dem in Fresko ausgeführten Bilderkreis nötigenfalls der Grundidee zum Opfer bringt, indem er stets inhaltlich zusammengehörige Begebenheiten einander gegenüberstellt und die Gegenstücke, die Sockelbilder wie die Hauptdarstellungen, soweit immer möglich symmetrisch komponiert, wiederum nach dem Vorbild des Wandbilderkreises.

Aber nicht bloß in der äußeren Mache hat Raffael das künstlerische Erbe harmonisch weitergebildet, sondern er hat auch den gewaltigen Gedankengang des Kapellenschmucks durch die Auswahl seiner Vorwürfe auf das glücklichste ausgestaltet und vollendet. Der Wandhistorienkreis erzählt die Einsetzung des alt- und des neutestamentlichen Priestertums zur Fortsetzung des von Moses und Christus ausgeübten dreifachen Berufes, des Lehr-, Priester- und Hirtenamtes, sowie die Einsetzung des alt- und des neutestamentlichen Hohenpriestertums (Papsttums). Raffael schildert die Erfüllung und Verwirklichung dessen, was hier vorbereitet und begründet wird, in dem Leben der beiden Apostelfürsten. Noch einmal beginnt er mit der Berufung des Petrus zum Oberhirtenamt und des Paulus zur Apostelwürde, und schildert dann nach dem Vorbild der Aussätzigenheilung neben der Bergpredigt, des Strafgerichts über das abgefallene



ALBERT HUSSMANN (BERLIN) DON QUIJOTE (BRONZE)
Deutschnat. Kunstausstellung Düsseldorf 1907

Volk am Sinai, sowie der Gesetzgebung und Bergpredigt[1]) die Ausübung des apostolischen Priester-, Hirten- und Lehramts in drei Teppichpaaren, den beiden Lahmenheilungen, den Strafgerichten über Ananias und Elymas und den zwei Menschenfischerbildern, wobei er in dem Fischzug aus äußeren Gründen die Verheißung Christi statt der Erfüllung setzt. Dazwischen verherrlicht er, durch die Raumverhältnisse ebenso wie durch die chronologische Aufeinanderfolge dazu veranlaßt, in dem vierten Tapetenpaar, das die Gefangenschaft Pauli und seines Begleiters sowie die Bekehrung des Kerkermeisters auf der einen, die Steinigung des Stephanus (wo Paulus noch als Hüter der Kleider im Vordergrund sitzt und den Märtyrer verhöhnt) auf der andern Seite darstellt, die werbende Macht des Christenmuts und Märtyrerbluts, ein Gedanke, den Raffael ja schon kurz zuvor auch in seiner Disputa durch eines der drei Gruppenpaare (zwei alttestamentliche Glaubenshelden und zwei Streiter Christi) in dem oberen Halbkreis zum Ausdruck gebracht hatte.[2]) So hat Raffael mit seinem Tapetenzyklus dem künstlerischen Schmuck der Sixtinischen Kapelle den schönsten und harmonievollsten Abschluß gegeben.

[1]) Vgl. die beiden obengenannten Abhandlungen.

[2]) Vgl. Groner, Raffaels Disputa (1905), 41 f. Umgekehrt erhält dadurch unsere Deutung der Disputa eine neue Bestätigung, wie auch Raffaels eigenartige, uns ungewohnte und daher anfangs vielleicht befremdliche Methode große geschichtliche Entwicklungen darzustellen (Disputa 22 ff., 33 ff.) in Michelangelos »Vorfahren« ihr überraschendes Gegenstück hat (vgl. diese Zeitschr. 1907, [illegible]

Zur farbigen Kunstbeilage.

Carlo Dolci (1616—1686) gehört der florentinischen Schule des 17. Jahrhunderts an. Er bevorzugte eine zarte Auffassung, die manchmal an Schwäche streift. Unsere Darstellung zeigt ihn von der besten Seite und zeichnet sich durch den feinen Geschmack der farbigen Anordnung aus. Das Original befindet sich in der Kgl. Pinakothek zu München.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A-G — Sämtliche in München.





ST. JOHANN NEPOMUK

VON

AUGUSTIN PACHER



AUGUSTIN PACHER — VISION DES HL. ANTONIUS

AUGUSTIN PACHER

Von KONRAD WEISS

Der Künstler, von dessen Werken, in erster Linie Glasgemälden, hier die Rede sein soll, stellt uns vor künstlerische Taten, die vielen Probleme, manchem einen entscheidenden Konflikt bedeuten und bedeuten müssen. Er zwingt zur Stellungnahme und macht sie nicht leicht. Mit Tradition und Gewohnheit ist es hier nicht mehr getan, von ihnen mitgebrachte Urteilsmomente reichen hier nicht mehr aus. Nicht getan ist es auch mit einer am modernen Kunstschaffen gebildeten eindrucksempfänglichen, aber gedankenarmen Anschauung. Hier ist mehr. Hier geht es an die Wurzeln der Kunst, insbesondere auch der kirchlichen.

Die Kunst ist unter den Zwecken kirchlich-religiöser Ideen in Wege gewiesen, nach Inhalt und Form bedingt; es ist angewandte Kunst, gebundenes Gestalten. Die kirchliche Kunstübung ist der auseinanderfliehenden Entwicklung der Kunstgattungen, wie sie insbesondere die Moderne programmatisch vollends gebracht hat, nicht günstig. Sie verlangt das Gesamtkunstwerk, stellt Aufgabe, Bedingung. Sie läßt Ideen nachschaffen, Transzendentales veranschaulichen. Gelöst vom irdischen Zwecke tritt das Heilige in die Erscheinung, ersteht die Hieratik. Da ist die Kunst Dienerin, das Kunsthandwerk erhoben. Beide gehen in Eins zusammen. Die Grenzen verwischen sich unter den höheren Gesichtspunkten.

Die Moderne hat eine voraussetzungslose Kunst gezeitigt. Sie hat die Entwicklung in auseinanderfliehende Kunstgattungen möglichst begünstigt, das Gesamtkunstwerk aber vollständig hintertrieben. Das konnte natürlich auch dem Kunsthandwerk nicht zugute kommen, das von einer zielstrebigen Kunst, vom Zweckgedanken Seele empfangen muß. Daher die Erscheinung, daß unser heutiges Kunstgewerbe, so sehr es gepflegt wird, in seiner Isoliertheit im Grunde arm ist, keine große, naive Seele hat. Mag es von der planlosen Linie abgekommen sein, es ist jetzt noch ganz von der bewußten schönen Zweckmäßigkeit beherrscht, ein zu nahe liegender, hausbackener und auf die Dauer leerer Gedanke.

Ist es die allgemeine religiöse Idee, die das Kunsthandwerk beseelt und ihm Ziele gibt, so vermählt sich ihr die individuelle Seele



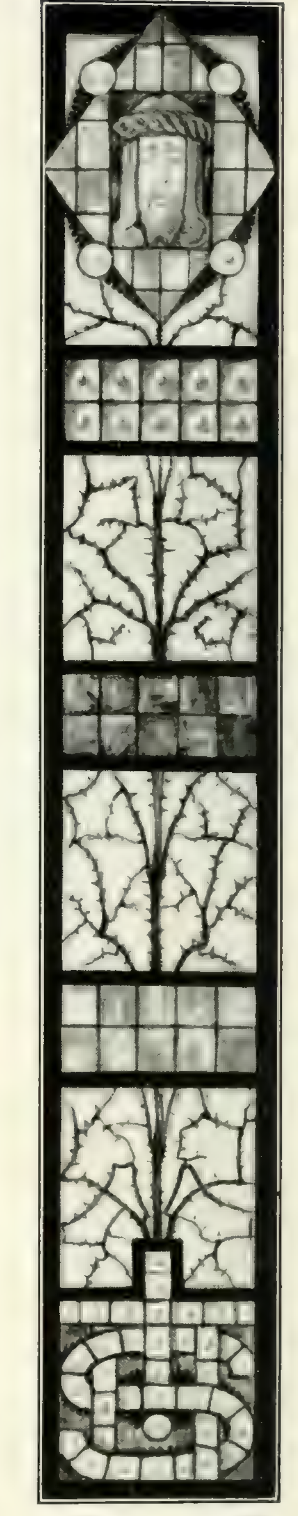
AUGUSTIN PACHER o BETENDE HEILIGE
[illegible] Text S. 152

des Künstlers, um in ursprünglicher Form einen persönlichen Gehalt zu verkörpern. Die erste Schule ist und bleibt für den Künstler die unmittelbare Natur. Die letzten Erfahrungen in der kirchlichen Kunst haben das wieder deutlich gelehrt. Der Bau und innere Organismus der natürlichen Umwelt muß studiert werden. Ihn zu kennen und in seiner ganzen Unmittelbarkeit darzustellen, losgelöst von den Zufälligkeiten, ist schon Stil, wahrster Stil. Der Weg zur stilistischen Form ist kein Umweg über historische Stilformen, er ist viel kürzer und doch viel erlebnisreicher. Frei sei der Künstler in der Form und individuell.

Die Form beseelen kann aber nur eines Künstlers Seele. In der christlichen Kunst eine Seele, die sich mit den christlichen Ideen eins weiß. Selbständigkeit und Einfühlung, Herrschaft über die Form und Unterordnung unter den Zweck, künstlerische Macht und menschliche Hingabe, das sind die seelischen Eigenschaften des im Dienste der höchsten Menschheitsideen schaffenden Künstlers. Damit schließt sich der Ring. Hier mündet die künstlerische Individualität wieder in die allgemeine Idee ein.

Vier Komponenten haben wir durchgegangen: die Idee der kirchlichen Kunst, den Zweckgedanken, die unmittelbare Stilform, die Individualität des Künstlers. Nehmen wir nun dazu eine feine Seele, die um eine tiefe Nuance all das noch bereichert, um einen lyrischen Unterton es inniger macht, in dramatischer Gedankenfülle es beflügelt, in einer mystischen Versenkung es vertieft, so haben wir nicht vier theoretische Abstraktionen grundgelegt; wir haben die Künstlernatur Augustin Pachers zu umgrenzen versucht. Was als kritischer Ausgangspunkt erschien, ist aus der Anschauung seiner Werke erwachsen; die allgemeinen Gesetze sind verkörpert in seiner Persönlichkeit.

Mißlicher als bei jedem anderen Künstler ist es, Kunstcharakter und Schöpfungen eines Glasmalers in Worten nachschaffend vorzuführen, wo das Anschauungsmaterial der Illustrationen, wie es leider in der Natur der Sache liegt, so sehr versagt. Ist die Schwarz-Weiß-Reproduktion von Gemälden, wenn mit ihr nicht oftes Sehen von Originalen Hand in Hand geht, von einem gewissen Schaden, da sie zu einseitigen Urteilen verführt, so wird sie erst recht unzulänglich bei dem Maler, dessen ureigenstes Element das Licht ist, das klare, durchleuchtende Sonnenlicht, das die Formen in den Bleilinien dehnt und schwellen läßt und die Farbenglut voll durchpulst. »Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen«, meint Goethe, »sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt auf Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht wird, weil sonst gar nichts gedacht wird.« Wie viel notwendiger wäre das noch bei einem Glasmaler und insbesondere bei Pacher, der nicht bei einer stilisierten, durch das Tageslicht demonstrierten Oberflächenzeichnung, wie sie sonst die moderne Glasgemäldekunst pflegt, stehen bleibt, sondern durch eine viel wesentlichere Linienführung in Licht



AUGUSTIN PACHER
DORNEN UM
JESU HAUPT, I
Text S. 168

getauchte Körperlichkeit erzielt, und bei dem die natürliche und gewohnte Leuchtkraft der farbigen Gläser noch durch eine äußerst verfeinerte Maltechnik und vor allem durch die moderne Errungenschaft der intimen malerischen Stimmung, die einen Hauptreiz seiner lyrischen Darstellung ausmacht, gesteigert wird. Indes muß man versuchen, die durch unsere Sonderbeilage gewonnene Kraft der Einfühlung auf die übrigen Reproduktionen zu übertragen. Die Skizze »Johannes Nepomuk« ist mit ihrer mystischen Farbenstimmung, wenn auch weniger nach der monumentalen, so doch nach der intimen, seelisch vertieften Seite für Pacher ganz besonders charakteristisch. Hat man diese merkwürdigen Farbennuancen auf sich wirken lassen, so kann man sich in die geheimnisvoll abschattierte Zeichnung der anderen Bilder versenken, und man mag die seltsamen Lichter und Farbenzuckungen ahnen, z. B. in dem Fenster »St. Christophorus« (Abb. s. Christl. Kunst, I. Jahrgang, S. 117), in der visionären Belebung der Weltkugel, die das Christuskindlein auf der Schulter trägt, wo die gespenstischen Teufel sich der Weltteile bemächtigen wollen und einer davon den glänzenden Stern, den religiösen Mittelpunkt der Erde, Rom, an sich reißen will. Und so in anderen Skizzen. Lebt man sich in die religiöse Welt dieses Künstlers mit seinen eigenartigen Ausdeutungen ein, so mag man auch seine Farbenharmonien miterleben.

Man weiß, wie sehr die Kunst der monumentalen Glasmalerei verfallen war und daß die Versuche einer durchgreifenden Regenerierung erst jüngsten Datums sind. In erster Linie war von diesem Zerfall die kirchliche Kunst betroffen worden. Schon im Barock und Rokoko war er eingeleitet worden und hatte rapid zugenommen, als nach dem Rokoko die monumentale Kirchenbaukunst überhaupt auf einem toten Punkt angelangt war. Damals setzte die von der Architektur ganz getrennte Interieurkunst ein, nachdem schon in der Renaissance die Ornamentik kein integrierender Bestandteil der Bauform mehr gewesen war. Das Kunstgewerbe verlor seinen sicheren Boden, seine großen Zwecke, die Glasmalerei ihre monumental-dekorative Aufgabe. Sie war, so weit noch künstlerisch, in der Kabinettglasmalerei verbürgerlicht. Die Anläufe zur Besserung und monumentalen Steigerung mußten an der Übertragung des bildmäßig nuancierten Verfahrens aus dem Öl- und Staffeleibild auf die großlinige dekorative Fläche und an der falschen Orientierung an historischen Glasgemäldestilen schei-



AUGUSTIN PACHER ST. BENNO

Entstanden 1907 Text S. 152



AUGUSTIN PACHER HL. AGATHE
[illegible] Text S. 152

tern. Ersteres war ein Fehler einer falschen Ästhetik und Technik, letzteres verkannte die Gesetze des Fortschritts, hängt freilich auch mit dem Mangel einer fortschreitenden kirchlichen Baukunst zusammen.

In der Technik der Glasmalerei unterscheiden sich in der Hauptsache zwei Arten: die aus der Mosaik entstandene musivische Glasmalerei und die Kabinettglasmalerei. Letztere besteht im Auftragen und Einbrennen der Farben auf die weiße Glasscheibe und sucht in ihrer Ausartung dem Ölbilde Konkurrenz zu machen. Für kleine Bilder von guter Wirkung, ist ihre Anwendung in monumentalen und dekorativen Aufgaben eine vollständige Verkennung der ästhetischen Gesetze, indem sie Bildern perspektivischen und farbig vertriebenen Charakters eine Funktion zuteilt, wo sie als Teil eines Architekturganzen, als Stück einer Fläche dienen sollen. Dieser ästhetische Irrtum wird noch klarer bei der Betrachtung der musivischen Glasmalerei und ihrer Geschichte, mit deren Verfall sie in die Höhe kam.

Ohne theoretisches Ästhetisieren ist die musivische Glasmalerei naiv und natürlich aus der Mosaik, aus der Teppichverkleidung der Wände und dem Teppichverhang der Fensteröffnung hervorgegangen. Ohne sich über die ästhetische Funktion des farbigen Fensters in der Kirchenarchitektur Gesetze vorzulegen, übertrug man die Mauerdekoration auf die Öffnung der Mauer. Die in die Mauer eingesetzten Mosaiken oder aufgemalten Teppichmuster setzten sich im Fenster fort. Das Fenster wahrte so ganz den einheitlichen Flächencharakter und diente als Lichtquelle, in deren Farben sich die Strahlen in buntem Spiele brachen und Formen erstehen ließen. In der Technik dieser Glasmalerei werden drei Perioden unterschieden: Die Frühzeit oder die Zeit des Schwarzlots (etwa von 1100—1350), in der man nur einige wenige Farben, farbig gegossene Hüttengläser hatte, auf die mit dem dunklen Schwarzlot die Zeichnung aufgetragen wurde; die Mittelzeit oder die Zeit des Kunstgelb (1350—1500), ausgezeichnet durch Erfindung des auftragbaren Silbergelb, der bekannten golden glänzenden Farbe und durch Verwendung der Überfanggläser, nicht in der Masse gefärbter, sondern mit Farben belegter Scheiben, die weiß geätzt und weiter bemalt werden konnten; schließlich die Spätzeit oder die Zeit des bunten Email (1500 bis 1650), in der man allmählich eine Reihe anderer auftragbarer Glasfarben entdeckt hatte und verwandte. Die Glasmosaik wurde immer mehr durch die aufgetragene Malerei abgelöst.

Analog mit dem Fortschritt und der Änderung in der Technik geht die ästhetische Wandlung. Aus der anfänglichen musivischen Zusammensetzung zu teppichartiger Fläche, die sich harmonisch willig in die Architektur einfügte und durch streng gebundene Form und ungebrochene Farben auszeichnete, wurde eine loser stilisierte, farbig reichere Fensterfüllung, die ihrerseits als geschlossenes Werk, als eine aus Figuren, organischen und Architekturmotiven bestehende Komposition sich stilvoll in die Architektur eingliederte. Allmählich wurde das Glasgemälde aber immer selbständiger und verlor schließlich seine künstlerische Bedeutung im Gesamtorganismus der monumentalen Kunst, wie überhaupt seine charakteristische künstlerische Haltung und Klarheit durch das Vordringen der Kabinettmalerei, mit der perspektivische Tendenzen und plastische Modellierungen Platz griffen. Damit hatte es dann sein künstlerisches Recht im Monumentalbau, in der Kirche verloren.

Die blühende mittelalterliche Glasmalerei ist nicht das allein maßgebliche Vorbild für den im Dienste der Kirche schaffenden Künstler. So unmittelbar richtig in der romanischen Periode die Fensterkunst einsetzte, und zu so hoher Blüte sie in der Gotik Deutschlands im 14. Jahrhundert gelangte, so kann sie doch nur in ihren inneren ästhetischen Gesetzen befolgt, nicht darf sie in ihren äußeren Formen nur kopiert werden. Die damals geschaffenen ästhetischen Grundlagen sind einer Erweiterung fähig, manche Ansätze harren noch der Erfüllung, so eine erweiterte Ausnutzung der aus der Natur und Landschaft genommenen Motive, eine Übertragung der farbigen Stimmung. Anderseits erfährt aber die Tatsache, daß die Moderne es nicht leicht zur Vollendung einer Glasfensterkunst bringt, eine historische Begründung, insofern die Glanzzeit der Glasmalerei lehrt, daß die Blüte dieses Kunstzweiges mit der Blüte einer Stilperiode wie der Gotik zusammenfiel. Unsere immer noch nach Ausdruck tastende Zeit kann die Direktiven nicht geben; und wohl mag der Freund der kirchlich-religiösen Kunst mit Neid und Schmerz auf eine Kunstperiode wie die Gotik zurückblicken, wo zwischen freier und angewandter Kunst die reinste, unmittelbarste und nachher nicht wieder erreichte Wechselwirkung unter einer gemeinsamen höheren Idee bestand. Die Renaissance führte den Schnitt durch die Grenzgebiete. Das Ornament wurde selbständig; es war nicht mehr Teil, sondern Schmuck des Baugliedes. Die dekorativen Partien konnten aus dem Ganzen wegfallen. Die



AUGUSTIN PACHER SCHLÜSSELÜBERGABE

[illegible]



A. PACHER HALLELUJA
Text S. 10

Entwicklung ging im Barock und Rokoko noch weiter: es blieb schließlich noch eine akzidentelle »Schmücke dein Heim«-Kunst.

Unsere Zeit, so wenig sie durch das Fehlen der großen monumentalen Aufgaben die ersten Bedingungen erfüllt, hat sich doch der Wiederbelebung der sonnenfrohen Kunst angenommen und ist jetzt nach sehr in die Irre gehenden Versuchen auf dem Wege der Erneuerung. Freilich sind die guten modernen Arbeiten einstweilen meist noch Interieurkunst, so lange der monumentalen Glasmalerei die höhere Aufgabe abgeschnitten ist, mit der sie wachsen kann, die Kirche. In den wenigen Kirchenbauten verlangt der repristinierte Stil eine historisch gebundene Stilisierung. So kommt es, daß ein originaler Geist wie der Pachers brach liegen muß, daß wir hier eine Reihe Skizzen betrachten müssen, von denen die besten nicht ausgeführt wurden.

Wir haben zu Anfang die Komponenten des künstlerischen Arbeitens Augustin Pachers geschildert, die Psychologie seiner Kunst grundgelegt, und erklären uns hieraus, wie dieser Künstler in selten glücklicher Weise befähigt ist, Vollkommenes zu leisten; wie er den besten alten Fensterschildereien gleichkommen kann, ja seine Kunst nach der formalen und farbigen ästhetischen Seite ein großes Stück weiterführt und psychologisch vertieft.

Einige kurze Lebensdaten des mitten in der fruchtbaren Arbeit Stehenden seien hier angegeben. Augustin Pacher ist ein Münchener, geboren 2. Januar 1863 als Sohn des kgl. Chordirektors und Musiklehrers Aloys Pacher. In den Jahren 1879—1884 studierte er an der Kgl. Kunstgewerbeschule zu München, zwei Jahre davon als Stipendiat der Kgl. Maximilians-Stiftung. Seine Lehrer waren die Professoren Romeis, Spieß, Barth und Ulke. Darnach war er zehn Jahre lang in der Zettlerschen Hofglasmalereianstalt praktisch tätig. In der Privatschule von Friedrich Fehr, jetzt Professor in Karlsruhe, bildete er von 1893 ab sein Talent während vier Jahren noch weiter. Gelegentlich der Deutschen Glasmalerei-Ausstellung 1901 in Karlsruhe erhielt er vom Großherzog von Baden die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Zähringer Löwen.

Die gründliche Erlernung der Technik der Glasmalerei macht, daß dem Künstler der Kunstgedanke mit dem Materialgedanken immer zusammenfällt. »Das Technische einer Kunst muß in frühen Jahren ordentlich erlernt werden. Regt sich erst der Geist von innen heraus, so muß die Sorge für äußere Darstellung beseitigt sein, und wer das schöne Handwerk kennt, wird gestehen, daß es gleichsam dichten hilft; denn es ernährt die Lust und macht den Trieb frei« (Goethe).

Pachers Ziel in der farbigen Ausführung eines Glasfensters ist die Gesamtkomposition im Rahmen des Architekturganzen. Das Fenster ist ein selbständiger Organismus, untergeordnet dem großen Organismus des Bauwerks, ein Einzelkunstwerk im Gesamtkunstwerk. Mit seiner künstlerischen Kraft hebt er die Glasmalerei über das Kunstgewerbe hinaus und läßt sie an der freien Kunst teilnehmen, wie im Mittelalter und in der Renais-

[1]) Die Ausführung der von Pacher für die K. K. und Erzh. Hofglasmalerei J. P. Bockhorni (München) gezeichneten Entwürfe besorgte hauptsächlich W. Megerle, der sich in die koloristischen Absichten Pachers, aber auch in den dargestellten Stoff versenkt, um auch geistig der Aufgabe gerecht zu werden. Die Glasmalereianstalt J. P. Bockhorni (Inhaber Hans Bockhorni jun.) war die erste, die nachhaltig für Pachers Entwürfe eintrat.



Entstanden 18[illegible]
Text S. 163 ⚬ ⚬

Text S. 163

⚬⚬ AUGUSTIN PACHER
KOMMET ALLE ZU MIR!



AUGUSTIN PACHER DER HL. LUDWIG

Text S. 154

sance die Pflege dieser Kunstgattung Künstleraufgabe war.

Treten wir ohne alle Reflexion und historische Besserwisserei vor die Kompositionen, suchen wir die Reproduktionen mit Farbe und Sonnenglut zu beleben. Die ganze Breite und Höhe des gotischen Fensters füllend, steht der »Hl. Benno« (Abb. S. 147) vor uns, in vollem prächtigem Ornat, der geschmückt ist mit Engelköpfchen und besetzt mit Edelsteinen. In engster Verbindung erwächst die mächtige Gestalt des Stadtpatrons von München aus der charakteristischen Silhouette des Münchener Stadtbildes. Auf der Brust des Ornates ist das Münchener Wappenkindl eingefügt. Über dem kraftvollen Haupte ruht der Geist der Weisheit in Gestalt der Mitra, in gelb und weiß ein heller Abschluß des Fensters, während unten durch die in kräftigem Gelb und Rot gehaltene Namenleiste das Hauptbild begrenzt wird. Das farbenbunte Fenster läuft nach unten in ruhige grüne Töne aus, Wasser, in dem der Fisch mit dem Schlüssel, das Attribut des hl. Benno, schwimmt. Eine stark musivisch und streng architektonisch durchgeführte Komposition.

Loser gefügt ist die Komposition der »Betenden Heiligen« (Abb. S. 146). Die edel strenge Gestalt wird von einem zackig stilisierten Akanthusmotiv als Postament getragen. Das Buch, in dem die Heilige liest, füllt die Breite des Fensters aus, der Heiligenschein schließt es zugleich nach oben ab. An dieser Skizze ist besonders bemerkenswert, wie der Künstler eine streng musivische Zusammensetzung mit einer kräftig linearen Form und Bewegung zu verbinden weiß.

Die Bedeutung des Fensters in der Anordnung ohne weiteres zu erkennen, ist Pachers erstes Bestreben, darnach seine Komposition gruppiert. In dem Bennofenster fällt das Bild mit der Architektur zusammen und erscheint dadurch in seinem ganzen Inhalt. Ähnlich, aber leichter ist die Behandlung bei der »Betenden Heiligen«. An andern Fenstern erreicht er seine Absicht durch Farbenkontraste, so in der Skizze »St. Agathe« (Abb. S. 148), entstanden 1899, für eine kleine Hauskapelle gedacht. Das Brustbild der Heiligen, deren Kopf und Hände in andächtiger Konzentration festgebannt sind, leuchtet in gelben Tönen aus einem grünlich gehaltenen Steinmal, das sich in blumiger Wiese aufbaut und von braunen Blättern und grünweißen Blüten umrankt wird. Außer dem leuchtenden Bild ist der blumige Grund noch hell behandelt und der dunkle Stein durch Namen und Sterne belebt. Nach ähnlichem Prinzip ist ein

anderes Fenster einer »Betenden Heiligen« komponiert. Die Skizze ist für eine Heilige gedacht, die in irgend welcher Beziehung zu ganz kleinen Kindern steht; entstanden 1898. Die Mitte des sehr hell gehaltenen Fensters nimmt die Betende als Brustbild in hellster bandartiger Umrahmung ein, deren Seiten umgebogen und von geflügelten Kinderköpfen flankiert sind. Dieses Arrangement ruht auf einer dunkel getonten inneren Fensterform, die mit dem Monogramm und Kreuz Christi abschließt und die ihrerseits die Mitte des aus Pflanzenmotiven organisch gebildeten Fensters einhält. Mitten durch die Anlage zieht sich noch eine Linie; von den über fünf Kinderköpfen am Grunde aufsteigenden, gebrochenen und Köpfe tragenden Akanthusblättern erwachsend, am Stengel das Münchener Kindl tragend, erweitert sie sich zur Einfassung des Bildes der Heiligen und zieht sich, noch den blauen Heiligenschein eines Köpfchens als kräftiger farbiger Rahmen umschließend, wieder zusammen, indem sie nach oben zeigt zu einem Querband zahlreicher, in Butzenscheibenform angeordneter Kinderköpfchen. Ähnlich angelegt ist das St. Bonifatiusfenster (Abb. Die christl. Kunst, Februar 1905, S. 116), wo das Bild des Heiligen auf der gefällten, mit dem Pferdeschädel behängten Eiche erscheint, flankiert von den vier Symbolen der Evangelisten als Hinweis auf den Glaubensboten und den Kelch tragend als Zeichen, daß der Donarsdienst abgelöst ist vom Gottesdienst. Mehr architektonisch ist die Anlage der »Schlüsselübergabe« (Abb. S. 149). Im hellen Mittelbild übergibt Christus mit bedeutungsvoller Gebärde die Schlüssel an seinen Nachfolger auf Erden, während im Hintergrund das Schiff der Kirche sichtbar ist. Das Bild befindet sich in Marterlform an einer Säule, deren Kapitäl die Worte der Übergabe der Schlüsselgewalt trägt. Darüber thront Gott Vater in den Insignien der Papstwürde. Unten erwächst die Säule aus der Stadt Petri und trägt die Peterskette. Welch reiches organisches, dramatisches und symbolisches Leben, eine unermüdlich mit Organismen schaltende und in religiösen Gefühlen dichtende Phantasie!

Den musivischen Charakter betont und aufs feinste verwertet mit den in Butzenscheibenform eingereihten Engelköpfchen hat Pacher in der »Verkündigung«[1]) (Abb. S. 155). Und zugleich ist der Vorgang organisch in den Rahmen komponiert. Hier braucht es keine



AUGUSTIN PACHER MARIA-SCHNEE

Text S. 154

[1]) Gemalt von W. Megerle in der Hofglasmalerei J. P. Bockhorni, Inhaber H. Bockhorni für die Nürnberger Ausstellung 1906.

ornamentalen Flickteile, die kniende Jungfrau und der Engel mit den aufwärts gerichteten Flügeln formen und beherrschen das ganze Bild. Dieser Szene mit der Erwählung der zweiten Eva zum Erlösungswerk entspricht unten das Drama der ersten Eva. Sie flieht über die durch Menschenschuld unheimlich und stürmisch gewordene Erde. Der Baum der Erkenntnis steht als Wahrzeichen in der Mitte und die Schlange ringelt sich um seinen Fuß. Wie in diesem unteren Teil überwiegt das Malerische ganz das Musivische in der kleinen »Fischpredigt« des hl. Antonius, wo wir die Verbleiungslinien sehen (Abb. unten). Der Gegenstand hat den Künstler noch öfter beschäftigt. Pacher kehrt gerne zum gleichen Stoff zurück, um ihn in allen Möglichkeiten auszuschöpfen.

Ein Beispiel, wie Pacher in gebundenem Stil arbeitet, ist das »St. Willibald«-Fenster (Abb. S. 172). Es enstammt einem Zyklus von acht Fenstern, die für Bittenbrunn[1]) ausgeführt wurden und die acht Bistumspatrone von Bayern mit den dazu gehörigen Bischofsstädten in allgemeiner Charakterisierung darstellen; entstanden 1907. Auch diese Bilder tragen individuelle Züge in der geschmackvollen Anordnung und scharfen Charakterisierung der Diözesanheiligen. Eine freiere bildmäßige Behandlung tritt an die Stelle des gebundenen Stiles in den Fenstern »St. Ludwig verläßt das Schiff« (Abb. S. 152) und »Maria Schnee« (Abb. S. 153), die in ähnlicher Art im Auftrage des Grafen Arco-Zinneberg für dessen Schloßkapelle in Stein bei Trostberg ausgeführt wurden.[1]) Ein schöner Gedanke ist bei dem zweiten Bilde die Plazierung der Muttergottes mit dem Kinde in der zur Scheibe erweiterten Mondsichel als Erscheinung in der Baumkrone. Das Motiv kehrt in anderer Form in einem der beiden Fenster wieder, die Pacher für Haidhausen-München entworfen hat und das eben erst eingesetzt wurde.[1])



AUGUSTIN PACHER FISCHPREDIGT

Text oben

Diese beiden Fenster für die Stadtpfarrkirche in Haidhausen verdienen als hervorragende Beispiele individueller Gestaltung bei gegebener historischer Bauweise eine besondere Beachtung. Die Kompositionen, die etwa die untere Hälfte der Fenster zu beleben haben, zeigen einen ähnlichen Konstruktionsgedanken bei verschiedenem Inhalt (Abb. S. 156, 158 bis 161). Beide erheben sich aus breiter Basis, die die Hauptidee in epischer Darstellung in sich beschließt, leiten zu einer dramatischen Handlung, die in einer Szene die tiefere Idee des Fensters vereinigt und endigen in einer kleinen episodenartigen Bekrönung. Um das Ganze baut sich figürliches und ornamentales beziehungsvolles Rankenwerk. Und doch in der ähnlichen Konstruktion welch feiner, poetischer und geistreicher Unterschied. Architektonisch festgefügt, steigt wie ein Symbol der kirchlichen Hierarchie das Bischoffenster empor. Organisch bewegt, wächst wie eine Erinnerung an die Predigt des Heiligen vor der fühlend gewordenen Natur das St. Antoniusfenster zur Höhe, auch dieses aber architektonisch unterbaut und eingerahmt mit Beziehung zur Kirche Christi.

Das Bischoffenster zeigt unten in der Anordnung eines Konversationsbildes acht heilige Bischöfe von Bayern. Mit Namen sind sie kenntlich und Wappen, und mit Attributen. Aber auch geistig sind sie scharf durchcharakterisiert. Eingeschlossen ist das Bild

[1]) Wie Anmerkung S. 153.

durch mit Pflanzen und Vögeln belebte Architekturbogen. Über ihnen erheben sich die Stufen zum Altar, auf welchem das unblutige Opfer gefeiert wird, dessen blutiges Vorbild das Altargemälde darstellt und vor dem eben der Apostel Paulus, die hierarchische Nachfolge einleitend, die heiligen Timotheus und Titus zu Bischöfen weiht. Die Seiten flankieren Engel in gottesdienstlicher Funktion und mit den Insignien der Bischofswürde. Oben sind der hl. Benno und der hl. Korbinian im Gespräch vertieft vor bekannten Münchener Kirchensilhouetten. Welch charaktervolle und durchgeistigte Köpfe sitzen auf diesen Schultern! Welch energisches Profil zeigt vor allem das mächtige Haupt des feurigen Apostels Paulus!

Das St. Antoniusfenster enthält die allgemeine Idee der Teilnahme und Wichtigkeit der Orden am kirchlichen Leben. Die Basis zeigt in architektonischer Einfassung die hl. Franziskus und Dominikus, die die Laterankirche stützen vor dem Oberhaupte der Kirche. Im Mittelbild predigt der hl. Antonius den Fischen, die sich mit noch anderen Wassertieren begierig nahen. Im Hintergrund sammelt sich das erstaunte Volk vor dem Stadttor, aus dem besonders ein junger Mensch mit seiner heftig deutenden Gebärde auffällt. Die eindringliche Haltung und Geste des hl. Antonius ist wie auch der aszetische Kopf mit dem glühenden Blick hervorragend schön. Dieses Bild ist von vier Charakterköpfen eingefaßt, nämlich denen des hl. Benedikt, des Ordensgründers mit dem Regelbuch, des hl. Bernhard, des Mystikers mit dem innerlichen Blick und dem Stab, den er so eifrig zur Reise für Gottes Ehre in Bewegung setzte, des hl. Vinzenz von Paul, des barmherzigen Menschenfreundes, der das Kind auf dem Arm hält und des hl. Ignatius von Loyola, des geistesmächtigen Stifters des Jesuitenordens. Die Rahmen werden unten von zwei Engeln gehalten. Der Baum, der hinter dem Heiligen aufsteigt und sich zu mächtiger Krone wölbt, das Bild zusammenfassend, geht oben in verschlungene Architektur über, die wiederum den Rahmen ergibt für eine zart duftige Darstellung der Vision des hl. Antonius. Über seinen Büchern erscheint ihm das Jesuskindlein in der kleinen Zelle. Kindlich eifrig reicht es dem staunend Zögernden die Händlein entgegen. Kleine Schelmenengelchen tummeln sich im Rahmenwerk und belauschen die geheimnisvolle Idylle. Durch den leichten Übergang des Baumes in die Architekturform erhält dies Bild der Vision etwas Entrücktes, Schwebendes,



AUGUSTIN PACHER VERKÜNDIGUNG

Entstanden 1906. *Text S. 158*



AUGUSTIN PACHER ○ BISCHOFFENSTER FÜR DIE STADTPFARRKIRCHE IN HAIDHAUSEN ○ ○ ○ ○ ○ ○

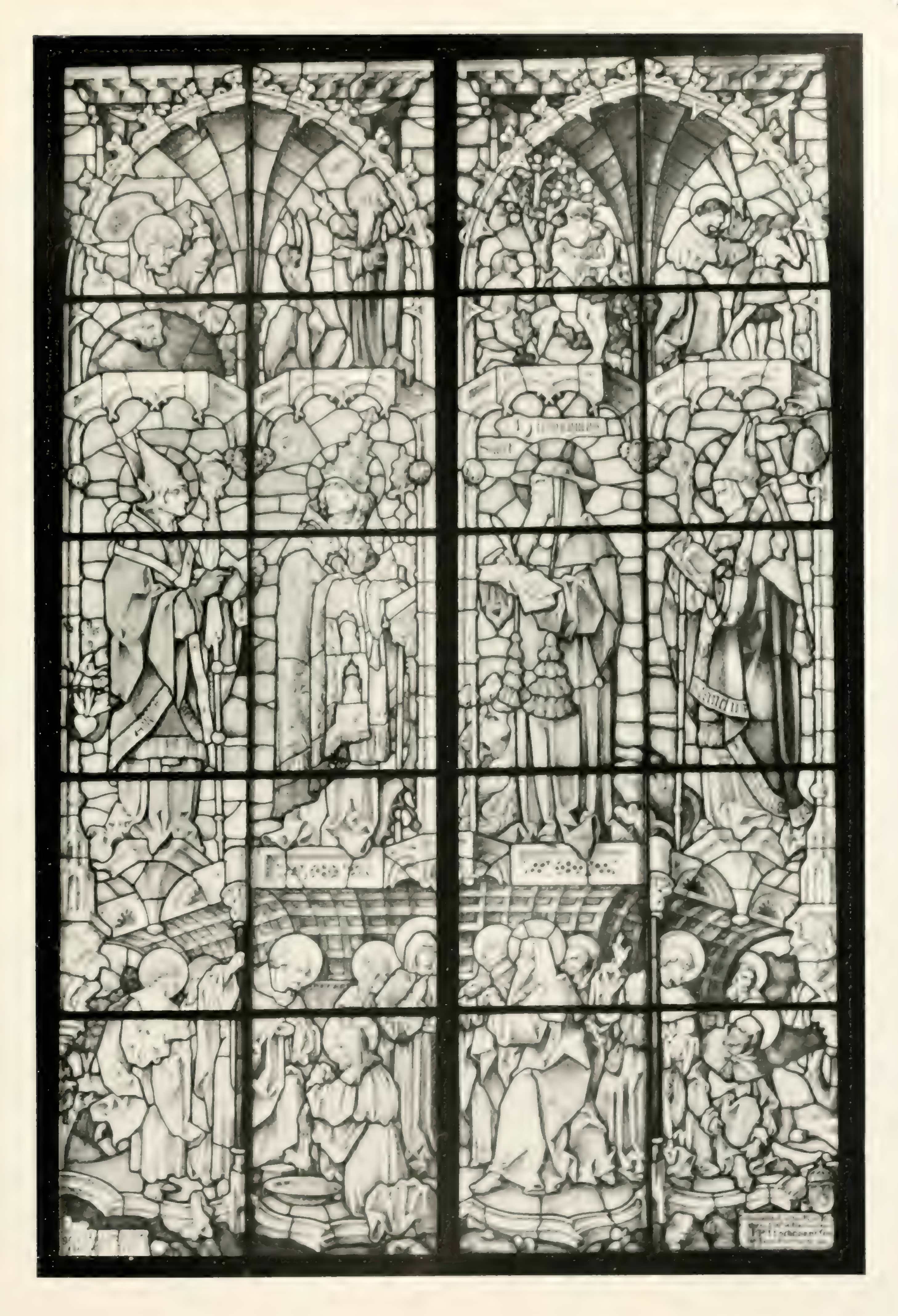
während die obere Kirchensilhouette die ganze Komposition doch fest und sicher abschließt.

Wie diese beiden waren auch die beiden Fenster für die Kirche in Herxheim dem gotischen Stil anzupassen. Der Stilanschluß ist hier noch ein engerer, der musivische Charakter stärker. Unser Detail (Abb. S. 157) zeigt unten in edlen untereinander verbundenen Gruppen der Apostel und Christi die Fußwaschung, darüber die vier großen Kirchenväter Augustin, Gregor d. Gr., Hieronymus und Ambrosius und in den abschließenden Bogen die Geschichte der Erschaffung des Menschen und des Sündenfalles. Den oberen Teil des Fensters füllt die Darstellung der sieben Werke der Barmherzigkeit. Die deskriptive Art der Behandlung hängt auch innerlich noch enger mit der alten Kunst zusammen. — Ein Beispiel persönlichen Schaffens im Barockstil ist noch das Fenster mit der Verkündigung (Abb. S. 163),[1]) das mit noch einem zweiten für Fünfstetten ausgeführt wurde. Die hl. Szene ist der leicht und frei behandelten Ornamentik lose und sicher eingefügt. Auch hier zeigt das konzentrierte Bild im Rankenwerk die persönliche Note. Nie findet sich eine Dutzendfigur.

Indes zeigen diese Fenster mehr Pachers große Fähigkeit, im überlieferten Stile selbstständig weiterzudenken. Um die eigentlich charakteristischen Momente für das Herausbilden seines und eines neuen Fensterstils, des linear und farbig bewegten und strebenden Gesamtorganismus zu erkennen, gilt es eine andere Entwicklung zu verfolgen. Nachdem wir in den ersten Fenstern das Prinzip des Hervortretens des Hauptgedankens gesehen und die in organischem Aufbau mit vielem episodischem Beiwerk gestaltende Phantasie bewundert haben, beobachten wir nun, wie sich Zeichnung und Farbe vom Musivischen und Deskriptiven zum Rhythmischen und Dramatischen fortsetzt.

Eine freie farbige Symphonie ist das St. Franziskusfenster (Abb. S. 162).[1]) Der große obere Teil enthält die Vision des hl. Franziskus. Die Behandlung ist edel realistisch, der Vorgang verinnerlicht und vergeistigt in dem aszetischen Profil des Heiligen. Die Architektur des Baldachins, der von vier auf den Felsen knienden Engeln gehalten wird, ist ganz flächig. Das visionäre Grün des von Seraphsflügeln eingehüllten Kruzifixus leuchtet mystisch aus der Luftstimmung, die das Bild dämmernd umgibt und abrundet. Der untere Teil des Fensters ist mit seinem goldenfarbigen Mittelstück und der umgebenden hellen Architektur ein reiches und solides Fundament. Zwischen der Spruchleiste und dem bewegten, originell ornamentierten Sockel, die durch zarte Säulchen getrennt sind, liegt noch eine ganze kleine Welt: »St. Franziskus predigt den Vögeln«. Wir begegnen diesen idyllischen Episoden, diesen lyrischen Intermezzos, die die strenge Stilistik des Glasfensters unterbrechen, öfters. Hier läßt der Künstler seine innigsten Empfindungen ausströmen in reich nuancierten Stimmungsbildern. Von goldener, webender Abendluft ist die Natur, Wald und Wasser umflossen. In kindlich

[1]) Gemalt von Prof. Lohr bei Steinicken & Lohr, München.



Entstanden 1501
Text S. 150 ○ ○

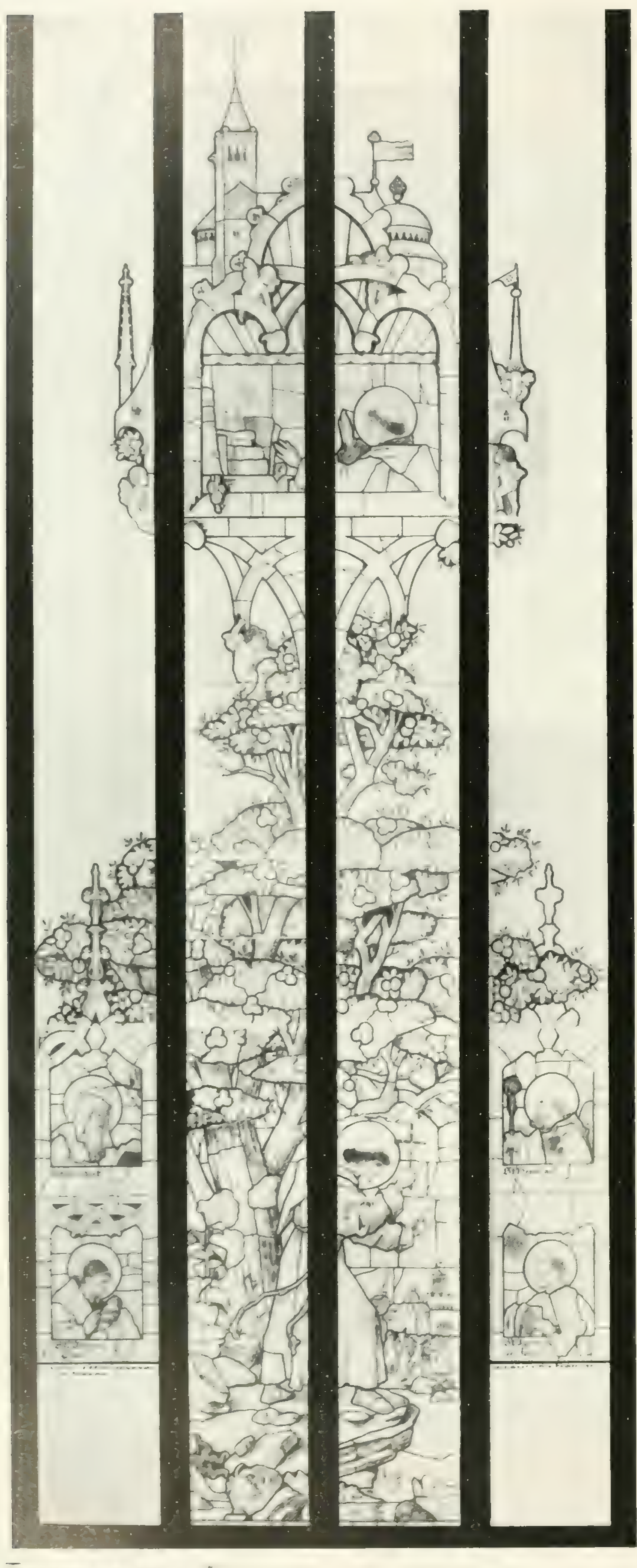
○○○○○○○○ AUGUSTIN PACHER
DIE KIRCHENVÄTER (HERXHEIM)



AUGUSTIN PACHER
MITTELTEIL DES
BISCHOFFENSTERS
FÜR HAIDHAUSEN



AUGUSTIN PACHER
UNTERER TEIL DES
BISCHOFFENSTERS
FÜR HAIDHAUSEN
Entstanden 1907. Vgl. Abb. S. 156. Text S. 1[illegible]



AUGUSTIN PACHER ST. ANTONIUS-FENSTER

Detail. Text S. 151

eindringlicher Stellung predigt Franziskus der versammelten Vogelschar, Inbrunst und Gottseligkeit im Blick. Mit humorvoller, mittelalterlicher Naivität sind die Zuhörer, z. B. die dicke aufmerksame Eule, behandelt. Wir sehen hier deutlich ein spezifisch lyrisches Stimmungselement, oben in der atmosphärischen Abrundung, unten als episodische Beigabe. — In den streng organischen Stil hineingezogen ist das Intermezzo in der Skizze »Fürs Totenhaus« (Abb. S. 164). Dieser Entwurf, entstanden 1897, ist in dem einfachen und konsequenten Formmotiv eine Perle. In seiner ganzen glasigen Starrheit und Schärfe reckt sich der Distelhalm in die Höhe. Seltsam knöchern krümmen und krallen sich die Blätter; eine leblos erstarrte Symmetrie ist in den Zweigen, den Blütenkolben, die wie grünlich-weiße gespenstische Augen aus den Stacheln blinken. Was Wunder, daß der dürre, stachelige Schaft in den Rückgrat des Totenskeletts übergeht, daß Freund Hein sich aus den obersten kralligen Kelchblättern beugt, sein beinweißer Kopf an Stelle des Blütenkolbens blinkt, daß sich seine dürren Arme in den stachligen Blätterkorb schlingen, und die Sense mit der roten Spitze als Triumphbogen überhalten, in dessen Mitte das Stundenglas rinnt. Unten am Fuße der Distel die gebleichten Schädel, sie sind sein Werk. Könige, Priester, Arbeiter, Edelleute, Soldaten, er macht sie alle gleich. Da leuchtet die Sonne von hinten herein und bestrahlt das Düster, es poetisch verklärend: die Kreuzlein, die Steine, die Bäume leuchten und vor allem das große Kreuz mit dem Erlöser. Man weilt in dem schönen Bilde und verliert die strenge Komposition aus den Augen, oder man erinnert sich an die herbe Fensterfläche und wünscht der Form zuliebe von der atmosphärischen Perspektive zum tröstlichen Ausruhen und milden Zwischenklingen nur die farbige Aufhellung. Wer will mit dem Künstler, starren Kunstgesetzen zuliebe, um den Fleck disputieren, auf dem er selber sich seelisch am meisten auslebt in zarten Farben und persönlichen Stimmungen?

[1]) Projekt zu einem Kirchenfenster in Mannheim, Kgl. Hofglasmalerei F. X. Zettler, München.



AUGUSTIN PACHER
FISCHPREDIGT DES HL. ANTONIUS

Detail zu Abb. S. 15[illegible]



AUGUSTIN PACHER ST. MICHAEL
Text nebenan

Hier sind wir an der Grenze, wo die strenge mittelalterliche Teppichfläche in ein schon im Material belebtes Bild übergeht, wo die epische Ruhe der früheren Glasfenster, befruchtet von den malerischen Errungenschaften der Moderne, in Farbenrhythmen sich mit lyrischem und dramatischem Stimmungsgehalt füllt. Was wir als Zwiespalt empfinden, ist der Zusammenstoß der Tradition und der neuen Anschauung. Pacher ist seinen Weg weitergeschritten und hat die Lösung gefunden. Form und Farbe gingen noch eine engere Verbindung ein.

Betrachten wir vorerst die meisterhafte Formbehandlung in der Skizze »St. Michael« (Abb. nebenan). Im Strahlenscheine, der das hell leuchtende Fenster füllt, erscheint der hl. Michael als Kriegsmann und stürzt den Teufel in den brodelnden Höllenpfuhl. Oben leuchten die drei Ringe als Symbol der hl. Dreifaltigkeit. In der Skizze »St. Georg«, entstanden 1899 (Abb. nebenan), sehen wir, wie die Farbe als Stimmungselement in der Form vordringt. Der hl. Georg hält mit machtvoller Siegesgebärde den Schädel des toten Drachen, dessen rotes Blut an der gesplitterten Lanze hinunterrinnt, die unten der Knappe hält samt dem Helme. Wie das letzte Drohen des abziehenden Gewitters sind die dunkelgrünen gebrochenen Drachenflügel. Wie eine Siegesfanfare schmettert das helle Rot des Lanzenschaftes heraus. — Fast unheimliche Farbeneffekte zeigt das Bild »Lux perpetua luceat [illegible] (Abb. S. 165): der Tod, ein starker, muskulöser Schnitter, den Fuß auf das Stundenglas gestemmt, die nervigen Hände an der fremdartig geformten zückenden Sense, mit zwei gespenstischen durchsichtigen Flügeln wie Todesschatten, durch die der Himmel leuchtet und die drei Ringe der dreieinigen Gottheit. Das ganze Bild befindet sich in einer spitzbogigen Einfassung von grinsenden Totenschädeln. — Zu ganz symbolischer Bedeutung gelangt die Farbe auf der Skizze »Kruzifixus« (Abb. S. 163). Der mächtige Kreuzbalken wächst, ganz in der grünen Farbe der Hoffnung, aus den Symbolen der vier Evangelisten herauf und trägt den edlen Christuskörper, oben gekrönt von Gott Vater und dem hl. Geist; so ist die Dreieinigkeit versammelt, während die Seiten ausgefüllt werden



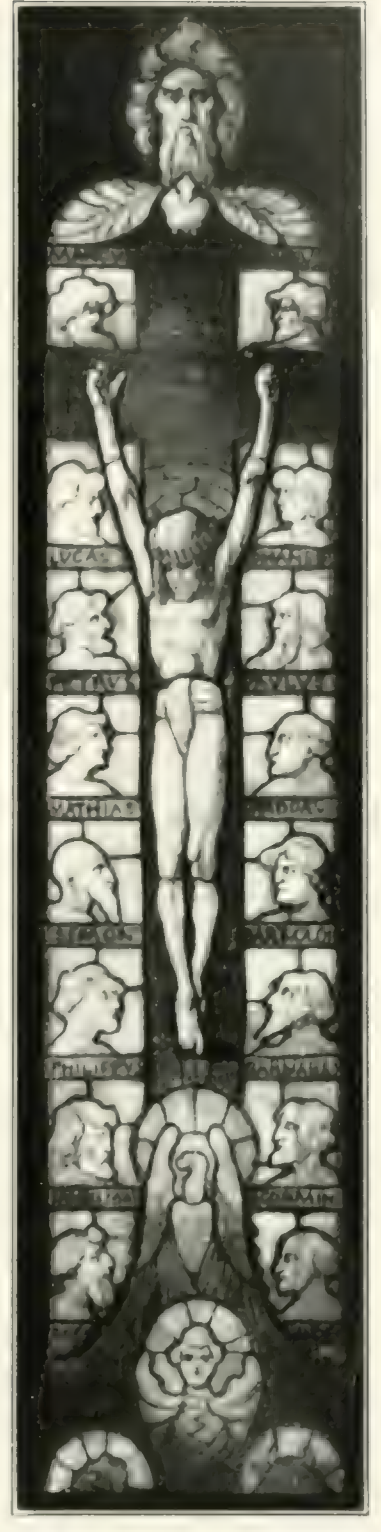
AUGUSTIN PACHER ST. GEORG
Entstanden um 1899. Text nebenan

durch die Häupter der Apostel und Evangelisten, deren aller Blicke hoffnungsvoll auf den Gekreuzigten gerichtet sind. Dies Bild ist von einer ausgezeichneten Geschlossenheit vor allem der Idee.

Wir haben gesehen, wie Pacher die Formen aus der musivischen Zerstückelung zu Schwung und Bewegung fortführt, wie er der Farbe sinnliche Kraft und Stimmungswert verleiht, wie sich aus den Bestrebungen, die modernen malerischen Errungenschaften fruchtbar zu machen, ein Zwiespalt ergeben kann. Es handelte sich darum, Form und Farbe in innigste Verbindung zu bringen, das Moderne dem Gesetzmäßigen einzuordnen. Pacher hat diese Vereinigung am deutlichsten für uns vollzogen an einem exotischen Vorwurf, der Skizze »Halleluja«, entstanden 1899 (Abb. S. 150).

Das Hallelujafenster und das große Fenster »Kommet zu mir« mit den schwarzen Engeln und Heiligen (Abb. S. 151) sind für eine Missionskirche gedacht. Die Mitte des großen Fensters nimmt Christus, der glorreiche und priesterliche, mit dem Strahlenkranz als Sieges- und dem Kreuz als Opferzeichen ein. Leuchtende Kreuze senken sich als Gnaden des Kreuzestodes auf die Häupter der schwarzen Neuchristen im üppigen Palmenhaine. Rechts und links stehen zwei schwarze Engel mit den Zeichen von Anfang und Ende. Oben erscheinen verklärte Stammesgenossen in einem Himmel, den sich die Schwarzen als herrlichen Palmengarten denken mögen. Zu oberst thront Gott Vater mit den Ringen der Dreifaltigkeit. Unten sind unheimliche Reste des alten Fetischdienstes. Unerschöpflich dichtet und komponiert die Phantasie des Künstlers. Ein ganzes Reich der streitenden und triumphierenden, sichtbaren und unsichtbaren Kirche ist hier zu einem Dokument der Katholizität aufgebaut. Für ein Missionshaus hat Pacher auch eine Supraporte mit einem schwarzen Martyrer, der Palme als Heiligenschein und dem unten liegenden Marterinstrument entworfen.[1])

In »Halleluja« hält ein schwarzer Engel lobsingend die Harfe. Hier fand nun der Künstler die Gelegenheit, eine ganze rauschende Farbenpracht rhythmisch zu verwerten, zugleich seinem feinen Sinn für Symbolik genugzutun und seine genauen Naturstudien zu verwenden, lauter charakteristische Züge seiner Natur. Die Harfe steigt auf aus dem gespaltenen Haupte eines häßlichen Fetisches, zum Zeichen, daß der Unglaube besiegt sei. Sie selbst ist mit tropischen Ornamenten reich und geschmackvoll verziert. Der psalmodierende schwarze Engel schwebt in rotem Gewand über stilisierten blauen Sternen. Nun vereinen sich die aufsteigenden Saiten, die Biegungen der Harfe, die hieratische Faltung des einen grünen Flügels und die erhabene Schwingung des andern zu einer rauschenden Farbensymphonie, einer Kaskade von jubelnden Allelujatönen, noch verstärkt durch einen grünlich irisierenden Bogen, den das durchscheinende Sonnenlicht über die Flügel hinzaubert. Im Grunde läutet ein Neger im Kaffernkraal das Osterfest ein. Wir heben diese Skizze so sehr hervor, als für uns deutlichstes Beispiel, wie die modernen Farbenwerte in die Bewegungsmotive eingeflochten werden konnten, wie das Fenster ästhetisch zu einem Organismus wurde.



A. PACHER KRUZIFIXUS
Entstanden [illegible] Text S. [illegible]

Noch weiter ist Pacher in der Fensterskizze »St. Nepomuk« (Sonderbeilage) gekommen, entstanden 1899. Der hl. Nepomuk taucht nochmals aus dem Wasser auf. Der ihn umgebende Sternennimbus ist ein Reflex der um das Auge Gottes strahlenden Sterne. Bäume hüten das Wunder, Wasserlilien umgrenzen den Verklärten. In Lichtreflexen und atmosphärischen Farbennuancen ist hier alles gewagt; in mystisch-zauberische Stimmungsglut ist der Vorgang getaucht. Das Dekorative und Monumentale tritt zurück, das Intime überwiegt. So bestimmt sich das Fenster selbst für einen kleinen Raum.

[1]) Als Postkarte neben anderen Kompositionen Pachers i. J. 1901 herausgeg. von der Ges. für christl. Kunst, München, Karlstr. 6. — Vgl. beigeheftete Probe.



A. PACHER FÜRS TOTENHAUS

Wir sind bei der Betrachtung der Fensterskizzen von selber auf ästhetische Erwägungen gekommen. Wir haben die Bedeutung von Form und Farbe, ihre gegenseitige Beeinflussung, die Tradition und den Fortschritt gesehen. Wir wollen die ästhetischen Gesetze noch deutlicher herausstellen, um sie schließlich mit des Künstlers Seele zu füllen.

Die ästhetische Funktion des Fensters im Bau gilt es mit den Mitteln der Glasmalerei zu erfüllen. Das Fenster, für dessen ästhetisch wirkungsvolle Ausnützung uns durch unsere schematischen Bauten der Sinn verloren gegangen war, ist nicht eine beliebige Durchbrechung der Mauer, um das Licht hereinzulassen, ein schildbürgerliches Loch. Es kann nicht beliebig farbig ausgeführt werden. Es muß den Gesetzen des Stilanschlusses folgen, indem es sich dem konstruktiven Gedanken unterordnet. Das Fenster ist in erster Linie ein architektonisches Gebilde. Pacher hat es ausgezeichnet verstanden, es als solches zu behandeln. Er hat ein ausgesprochen architektonisches Stilgefühl, das genau weiß, wie sich das gemalte Fenster dem Gesamtorganismus einzufügen habe. Bei historisch gebundenen Kartons hat er sich bewährt. Seine modernen Entwürfe drängen förmlich nach Eingliederung in den Bau.

Als Mauerabschluß, als Fläche verlangt das Glasfenster eine dekorative, flächige Behandlung. Wir haben gesehen, wie streng dies Gesetz in den Anfängen der Kunst, in der romanischen und gotischen Periode befolgt wurde, wie das Fenster als Mosaik, als Teppich behandelt wurde. Was dort naiv und instinktiv geschah, da noch der gute Geschmack durch das Fehlen einer raffinierten Technik behütet war, muß heute mit künstlerischem Fleiß wieder getan werden.

Architektonisches Gebilde und flächige Darstellung, aus diesen beiden Bedingungen schuf sich nun Pacher das Fenster als Gesamtkomposition. Eine ideelle Einheit verkörpert in einer geschlossenen Führung der Formen und einer harmonischen Symphonie der Farben, das ist sein stetes Ziel und seine künstlerische Tat.

Wohl hatten auch die mittelalterlichen Glasgemälde bis zu einem gewissen Grade geschlossenen Charakter, in den bei der Gotik vielteiligen Fenstern eine einheitliche Idee und konsequenten Plan der Ausführung. Aber es war nicht alles so eng in einen Akkord einbezogen. Das Ornament, das Beiwerk nahm vielfach an den Interessen des Bildes nicht teil. Die Figuren befanden sich in dem Teppichmuster wie aufgestickt, in der Architektur ohne andere als rein ornamentale, postierte Fühlung mit ihr; auch später, wo die Figuren plastischer hervortraten, waren sie von meist dekorativem, beziehungslosem Ornament umgeben. Die Umgebung der Figur oder Handlung, auch wenn diese nicht einfach als Medaillen eingefügt waren, bildete eine Ausschmückung des übrigen Platzes. Die Zusammensetzung der Glasstücke war eine mosaikartige Füllung oder eine teppichartige Drapierung.

Wir haben den Unterschied gesehen zwischen dem »Benno«- und dem »Halleluja«-fenster. Schon das Bennofenster ist eine streng architektonische Gesamtkomposition. Sein Grundzug ist aber noch die ausfüllende farbige Mosaik.

Nach Form wie Farbe ist Pacher fortgeschritten. Nicht an Daten bindet sich der Fortschritt, sondern an Gelegenheiten, Inspirationen. Wir erst suchen das Gesetzmäßige hineinzulegen. Wir haben gesehen, wie beim hl. Michael die Form den Fensterrahmen drängend füllt, wie dieser eben genau ausreicht, die Handlung einzuschließen. Wir haben gesehen, wie der glasartige Schaft der Distel in »Fürs Totenhaus« aus den Köpfen am Grunde aufwächst und das Fenster auszackt. Wir sahen, wie die Fensterform bei dem »Kruzifixus« mit dem grünen Kreuz, den Köpfen und Symbolen vollständig zu einer Komposition zusammengeschmolzen ist.



AUGUSTIN PACHER LUX PERPETUA
[illegible]

Wie starke Rückgrate ziehen sich die Hauptlinien durch das Fenster, wie fein verästelte Blattrippen laufen Seitenlinien an die Ränder. Jede Form gravitiert nach dem Gesetze der Schwere und des Wachstums. In der Grundrißanlage ist der Organismus schon vorgedacht. Das Glasfenster erhält seinen Charakter und sein Gerippe durch die Bleilinien, die dunklen, markigen Linien, die hier trennen, dort überleiten. Die Bleilinie ist ungemein wichtig, sie enthält die Anatomie des ganzen Fensters wie der einzelnen Figur. Schon die Grundbleiung ist Pacher ein organisches Gewebe, wesentliche Stütze der Zeichnung. Ein Netz, ein Flügel, ein Strahl, irgend ein lebendiger Gedanke liegt ihr zugrunde. Die gleiche Kunst der Bleirißzeichnung ist im Hintergrund wie im Bild, im Beiwerk wie in der Figur, im Himmel, in der Architektur, im Heiligenschein, im Körper. Alles hat Pacher in das Formprinzip einbezogen.

Zu dieser Ausformung der Fensteröffnung kommt als noch wichtigeres Moment in der Weiterentwicklung der Glasmalerei die farbige Behandlung. Pacher macht sich die Errungenschaften des modernen Staffeleibildes zunutze und überträgt sie modifiziert mit erstaunlichem Geschick und Feingefühl auf die Glasmalerei.

Der Hauptgewinn der modernen Malerei ist die Einfühlung der Stimmung in die Landschaft. Eine ganz differenzierte Farbenskala, die sich an der Wiedergabe von Licht und Atmosphäre gebildet hat, ermöglicht es, die feinsten Stimmungen in symbolischen Farbenwerten fühlend nachzuschaffen. Vielmehr, die seelische Sprache der Farbennuancen ist verschiedener, reicher geworden. In reichhaltiger Farbenskizzenmappe hat Pacher, wie in einer Formskizzenmappe die Formstudien, die subtilsten atmosphärischen Stimmungen festgehalten, vor allem die stark leuchtenden, in seltsam prächtigen Lichtern spielenden. Diese Kenntnisse übersetzt er nun in das farbige Glasfenster, wie er z. B. den irisierenden Bogen auf den Flügeln des Allelujaengels dem in der Blattfeuchtigkeit sich brechenden Sonnenlicht entnommen hat.

Er strebt nach einem harmonischen Zusammenklang der einzelnen Glasstücke, der nicht mehr bloß bei einer dem Auge wohlgefälligen musivischen und kaleidoskopartigen Zusammensetzung stehen bleibt, sondern in seinen naturhaften organischen Übergängen eine deutlich fühlbare Stimmung zeigt. Die Farbe wird immer lockerer; sie blitzt nicht mehr bloß in Stücken aus dem Fenster, sondern zieht Strahlen, feurige Lichtbündel durch das Bild. Bei dem St. Franziskusfenster (S. 166) sehen wir, wie in der Glasmosaik oben in feinem spielenden Wechsel der Farben eine duftige Luftstimmung zusammenwebt. Wir sahen dann in dem Fenster »Fürs Totenhaus« eine durchgeführte Lichtidylle. Wir möchten



AUGUSTIN PACHER FRANZISKUSFENSTER

diese letztere, die sich noch manchmal episodisch wiederholt, als ein Bild im Bilde, als einen Kontrast gegen den Flächenstil empfinden. Wir möchten eine Erweichung der monumentalen Herbheit konstatieren, wir möchten einen Zwiespalt zwischen Stimmungsmoment und monumentaler Strenge entdecken. Hier haben wir die Ansätze einer neuen Glasfensterkunst. Was episodisch sich hier heranwagte, schloß schon im Franziskusfenster stimmungsvoll nach oben ab, verbindet sich immer inniger mit der Form. Die Farbe verliert wieder die zu intimen Reize, wird seltsam glänzend, fremdartig leuchtend. Sie steigert sich zu monumentaler Eindringlichkeit und hieratischer Pracht. Sie verliert auch wieder die für die dekorative Aufgabe zu innigen Gefühlswerte, das heimlich Duftige und Dämmernde und erhält dafür allgemeinere seelische Beziehungen. Sie wird zum Symbol. Wir verfolgen das durch den ganzen Aufbau des Fensters vom roten Höllengrund zum leuchtenden Himmelszelt. Die blutrote Lanze beim »hl. Georg« dünkte uns wie Fanfarengeschmetter und Viktoria. Die schwarzen Flügel wie Gefahr und Todesgraus. Im grünen Kreuz des »Kruzifixus« kehrt die Farbe sodann erfrischt durch den Weg der Neuerung zurück zur Typik. Form und Farbe verschlingen, durchdringen sich, bilden Rhythmus und Symbol und schaffen eine monumentale Symphonie wie in »Halleluja«.

Das ist nicht mehr die episch ruhige Erzählung des mittelalterlichen Glasfensters, die anmutige Illustration auf der Teppichfläche. Das ist Fülle und Spannkraft der Ideen, mit lyrischen Untertönen explosives dramatisches Leben.

Mit der Nutzbarmachung der modernen atmosphärischen Malerei ist die Glasmalerei vor ein neues ästhetisches Problem gestellt worden, nämlich vor eine Modifizierung des Verbots der Perspektive. Der dekorative Zweck des gemalten Fensters im Monumentalbau verbietet die Perspektive. Die Sonne hat die alleinige Aufgabe, in Linien und Farben durchscheinend die Form zum Leben zu wecken. Die Perspektive ließe den Charakter des Fensters als Abschluß vergessen, wie ein Tafelgemälde, auf die Kirchenmauer gemalt, die Fläche unterbricht, die nur den Wandstil des Fresko erträgt. Wir sahen, wie im Anfang der Fensterkunst die Perspektive ausgeschlossen war. Die relative Einheit der Künste im Mittelalter, im gleichen Dienstverhältnis unter den religiösen Ideen, ließ den Unterschied der Kunstübungen nicht tiefgreifend werden. Das Fresko, die Teppichstickerei, die Buchillustration sind flächig. Die gemeinsame Idee gab eine ähnliche Form. Die Neuzeit hat eine Scheidung der Künste gebracht, die Moderne im Gegensatz zur Romantik die Sonderentwicklungen absichtlich betont. Die impressionistische Malerei ist einem monumentalen Stil sowohl in keiner Weise geistig gewachsen, als auch nach ihrer Technik vollständig ungeeignet. Sie ist rein »malerisch«, will nichts haben und hat nichts von den Prinzipien der anderen Künste, hat vor allem keine Form. Die Perspektive liegt in Farbenabschattungen und Stimmungsmomenten. Und in dieser Neue-

rung hat Pacher einen brauchbaren Kern gefunden. Er überträgt diese Luftperspektive auf das Glas. Sie ist ganz verschieden von dem plastischen Heraustretenlassen der Körper in der Zeit der Renaissance und im Verfall. Sie hat nichts von Plastik. Sie verleiht dem Bild eine duftige, dämmernde Ferne, zaubert einen feinen durchsichtigen Raum, ein leuchtendes Sonnenland. Doch kann auch diese Luftperspektive den Blick zu sehr in den Raum locken. Man findet vielleicht, daß Pacher hart an die Grenze des strengen Monumentalstils gegangen ist. Wie aber anderwärts wieder, z. B. im »St. Nepomuk« eine leise andeutende, in Luft und Farbe verzitternde Perspektive, ein leises Verdämmern des Raumes geschaffen ist, das muß in seinem mystischen Hauch für ein kleines Fenster von feinster Wirkung sein. Hier gibt es keinen Einwand. Und wer will sonst mit dem Künstler rechten, der malerisches Neuland für die Glasmalerei urbar macht, dem die Erfolge der neuen Malkunst zu Gebote stehen, der eine raffinierte Technik beherrscht und dem vor allem die lyrische Milderung der architektonischen Monumentalform ein Herzensbedürfnis ist. Jene Idyllen und Episoden werden noch ihre Erklärung finden, wenn der Künstler einmal mit seinen Staffeleibildern vor die Öffentlichkeit tritt.

Pachers Abwandlung und Stilisierung der Naturformen verdient eine besondere Beachtung. Die ganze organische und anorganische Welt ist in die Darstellung hineingezogen. Einen gewaltigen Reichtum an Motiven hat Pacher gesammelt und monumentaldekorativ behandelt. In seinen Bildern öffnet sich uns eine unerschöpfliche Fundgrube: Gegenstände fremder Kult- und Kunstgeschichte, Skelette vorzeitlicher Tiere, Abdrücke untergegangener Pflanzen, Schliffe von kostbaren Steinen, Schnitte durch lebende Organismen. Ein Tierreich zeigt sich in seltsamen Urformen; die Pflanzenwelt gewährt Einblicke in ihr Formen- und Farbenspiel.

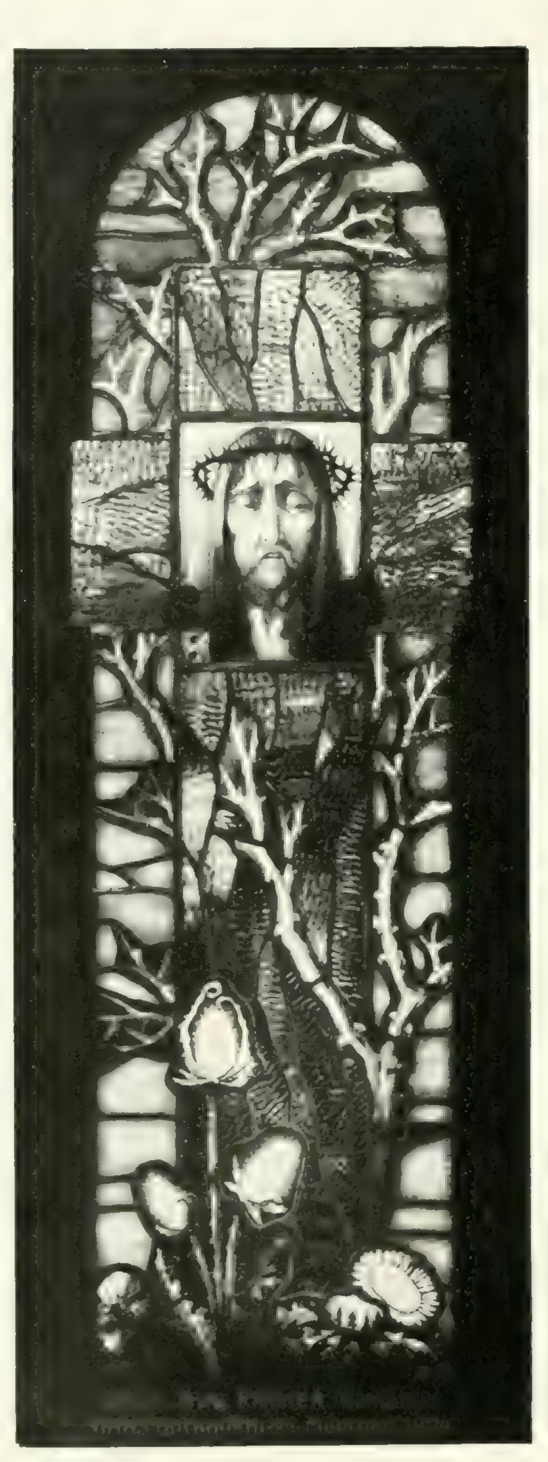
Ein hervorragendes Beispiel hiefür ist das »Gelehrtenfenster« (Abb. S. 169), das ein ganzes Naturalienkabinett enthält, unten die historische Forschung mit Skulptur, Malerei, Hieroglyphen und der verhüllten Mumie, sodann links aufsteigend in Abwechslung von pflanzlichen und versteinerten Organismen — das Petrefakt eines Saurierflügels, eine Bartflechte, Petrefakt eines Ichthyosaurus, Farn, Petrefakt einer Muschel, Orchidee, Petrefakt eines Baumstammes. Rechts hinauf zieht sich ein Band Mineralien: Festungsachat, Gold, Steine, Malachit, Silber und Festungsachat. Das Mittelfeld zeigt das Ge-



AUGUSTIN PACHER VERKÜNDIGUNG

webe einer Pflanzenanatomie und eine unterseeische Pflanze. Von oben ragen Mammuthörner herein, darüber legt sich das Skelett einer Schlange; Hals und Kopf eines Adlers recken sich empor. Schnecken und Tierköpfe sind verteilt. Ein ungeheurer Formenreichtum, der sich hier zusammengefunden hat. Ein einfach schönes Motiv ziert die Skizze: »Dornen um Jesu Haupt« (Abb. S. 146). Es ist ein kleines Schmalfenster, unten mit dem Monogramm Christi, oben mit dem Haupte des Dulders. Dornen unterbrechen die farbige Mosaik. Eine schöne Variation des gleichen Gegenstandes bringt nebenstehende Abb., wo der Christuskopf aus der Mitte des Kreuzbalkens leuchtet und Dornen vom Grund aufwachsen.[1]) Ein Fenster für ein Badezimmer bringt in reizvollem buntem Wechsel »Seepferdchen und Korallen«. Hier ist der Formen kein Ende. Jedes Fenster zeigt neue.

Der Materialismus der modernen Naturforschung hatte ja für die Kunst das eine Gute, neue tierische und pflanzliche Formen für sie entdeckt zu haben. Die Kunstformen der Natur regen zu neuen stilistischen Abwandlungen an. Pacher ist ihr Meister. Das Glasstück wird ihm zur farbigen Zelle, die das Licht aufsaugt, in Leben verwandelt und in den Organismus weiterströmen läßt. Ein geheimnisvolles Leben weckt er in diesen Glaszellen. Die Edelmineralien fangen an, ihr Feuer auszustrahlen, die Pflanzen ziehen dunkle, kühle Säfte. Die Skelette rühren sich, vom Hauche des Tages angeweht. Die Naturwelt lebt, zittert in warmer Sonne oder erschauert unter düsteren Wolkenbänken. Sie nimmt teil an den heiligen Geheimnissen, sich hineinversenkend mit tastenden Formen und sympathischen Farben.



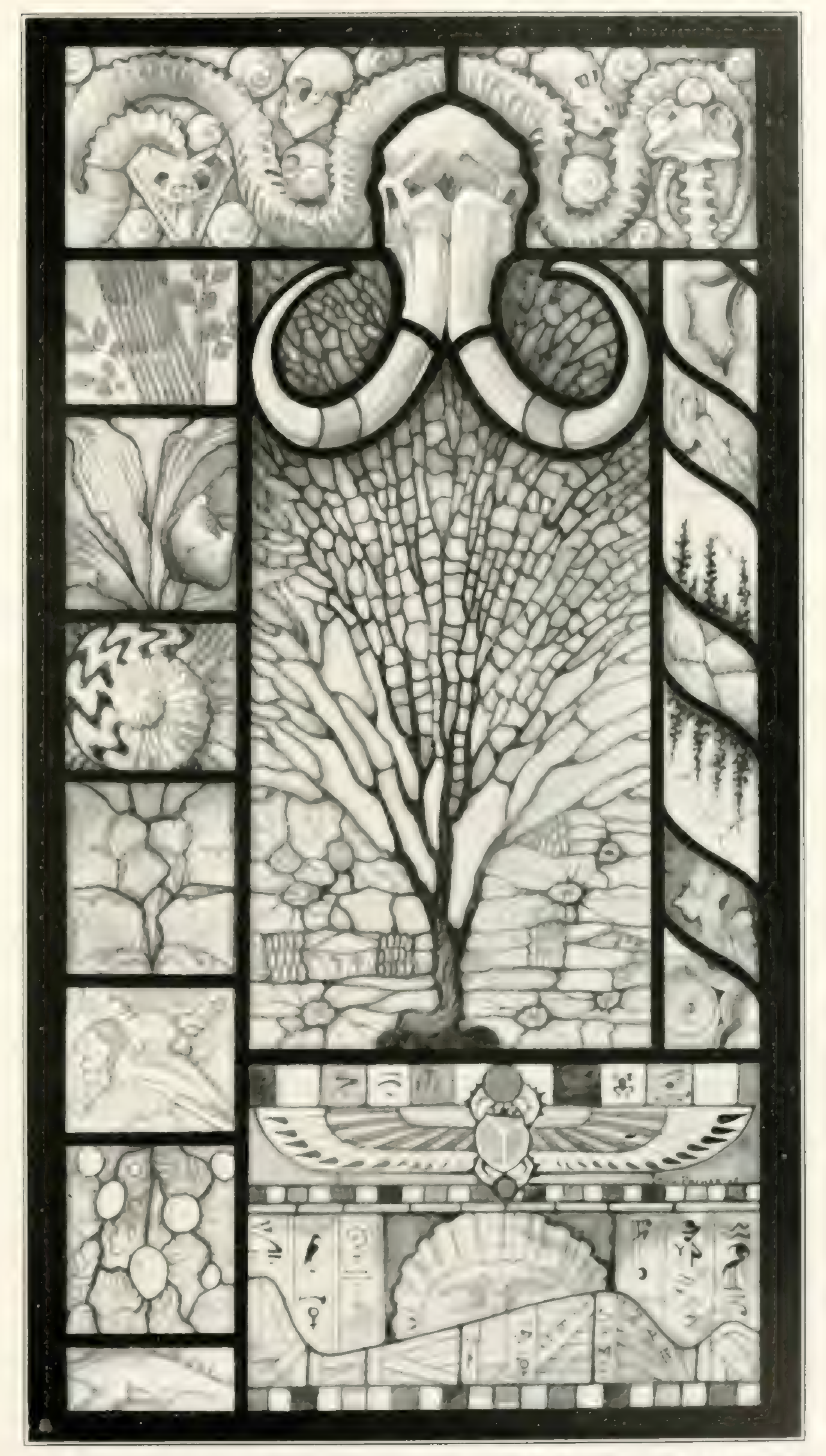
A. PACHER DORNEN UM JESU HAUPT, II

Text nebenan

Pacher gibt mehr als den Umriß seiner Gegenstände. Er gibt ihre Körperhaftigkeit. Die moderne Glasmalerei will die Plastik der Verfallzeit strenge vermeiden und hat ihr Ziel vor allem auf die Herausarbeitung des charakteristischen Umrisses gesetzt. Eine lineare Zeichnung hat sich herausgebildet, die oft fast wie aufgelegt erscheint. Die Körper sind geschickt in Stücke zerlegt und in Glas aneinander gesetzt. Die Glasmalerei verzichtet zu sehr auf ihre Unterstützung durch die malerischen Mittel und ist zu viel reine Verbleiungsarbeit. Man wird sich gegenüber dieser streng flächigen Stilisierung des Gefühls einer gewissen Nüchternheit und schemenhaften Leere nicht erwehren können. Sie nimmt teil an der im Grunde nüchternen Art unseres heutigen Kunstgewerbes. Und doch läßt sich gerade die Glasmalerei so weit über das Kunstgewerbe hinausheben, kann man eben so reiche künstlerische Faktoren in Dienst stellen, wie es Pacher möglich ist. Nicht bloß eine rein zeichnerische Stilistik, eine fast reliefartige Körperlichkeit besitzen seine Formen. Er gibt gewissermaßen das Gerippe, die Anatomie.

Das ist die Folge seines gründlichen vorbereitenden Studiums. Wie er sich in die heilige Geschichte, in die Legenden der Heiligen versenkt, um für seine Kunst brauchbare Einzelzüge aus der durch die Tradition stereotyp gewordenen Bildvorstellung herauszuholen, so hat er die tierischen Stilformen bis ins einzelne durchstudiert, so widmet er sich mit heißem Bemühen dem Studium der realen Welt, verfolgt die farbige Erscheinung der Luft, wie das Lichterspiel des Wassers, zergliedert die historischen Formen, vertieft sich in die Morphologie der Pflanzen, holt das Wesentliche aus der Gewandung des Menschen, wie

[1]) Auf Glas gemalt von Hans Bockhorni.



AUGUSTIN PACHER — FENSTER FÜR EIN GELEHRTENZIMMER
Entworfen 1905 — Text S. 167

aus der Anatomie des Körpers. Man vergleiche nur die Tierskelette auf dem Gelehrtenfenster, oder die anatomische, in großen Flächen arbeitende Durchmodellierung des Körpers in »Lux perpetua luceat eis« oder in dem schwarzen Hallelujaengel, oder man sehe die edle Körperbehandlung des Kruzifixus.

Hier bietet sich zugleich als Beispiel der Porträtbehandlung Pachers eine ganze Galerie äußerst charaktervoller Männerköpfe in den Aposteln und Evangelisten. Wenn die moderne Ästhetik die Kunst nicht im Schönen, sondern im Charakteristischen sieht, so hat sie hier Beispiele in den markigen Gesichtern, die durchweg individuelle Züge tragen. In scharfgratigen Linien ändern feine Nuancen den geistigen Ausdruck in dem innigen Franziskuskopf, in dem unerbittlichen Kopf des Todes, in dem glücklichen Ausdruck des Engels, in den Fenstern zu Haidhausen, in den Gelehrtenzügen seines hl. Thomas von Aquin, dessen Auge klar und doch weltfern blickt. (Abb. S. 176).[1])

Die unmittelbare Abwandlung der Naturformen zu stilistischer Darstellung trägt ihren Teil bei, daß Pachers Kunst so fremd und exotisch und doch so frisch und natürlich wirkt, immer aber fern jedem gelehrten kunsthistorischen Kram ist und dem natürlichen, leider vielfach verfälschten Empfinden nahe steht. Interessant ist es, wie der moderne Künstler auf seinem Wege des Stils sich der besten Gotik wieder annähern kann. Durch das eingehende Studium wird eben die Form verinnerlicht, selber Idee. Und in dieser begegnet sie sich. Interessant ist auch, wie Pacher neues Leben in die alten Formen der Heraldik gießt, wie der Schild sich umformt, die Helmdecke sich blattartig drapiert, der Adlerflügel sich lebendig spreitet. Auch hier ist es die Idee, die neue Gestalt gewinnt.

[1]) Ausschnitt aus einem »St. Thomas«fenster. Auf Glas gemalt von Prof. Lohr bei Steinicken & Lohr, München.

Die Realistik der Form ist ein Zeichen des wahren Künstlers, der mit der Form den Inhalt denkt. Plötzliche Inspirationen lassen während dieser Arbeit ein Bild vor ihm entstehen, das er festhält. All diese Früchte sammelt er mit Bienenfleiß zuhauf, um Vorrat zu haben für die hungrigen Zeiten, wo nämlich die echte Künstlerseele darben muß, um der Hand des geschickten Stilnachahmers die Arbeit zu überlassen, stilistisch vorgeschriebene Aufträge auszuführen. Dieser Zwiespalt herrscht ja heute in der Brust des religiösen und kirchlichen Künstlers, daß seine künstlerische Individualität hinausgeschritten ist über den langsam gehenden Geschmack der Menge und der gelehrten Theorie, daß er oft in alter fremder Sprache reden muß, wo es ihn in frischer eigener zu jubeln drängt.



A. PACHER GRABDENKMAL
Text nebenan

Vorläufig ist hier noch keine baldige durchgreifende Änderung möglich, da das Glasfenster mit der meist schon gegebenen Architektur harmonieren muß. Pacher weiß aber die stilistischen Formen des historischen Fensters mit Hilfe seines durch das Naturstudium erworbenen Formenschatzes frei zu behandeln, so daß sie den Stempel der Fabrikware verlieren und eine persönliche Note erhalten.

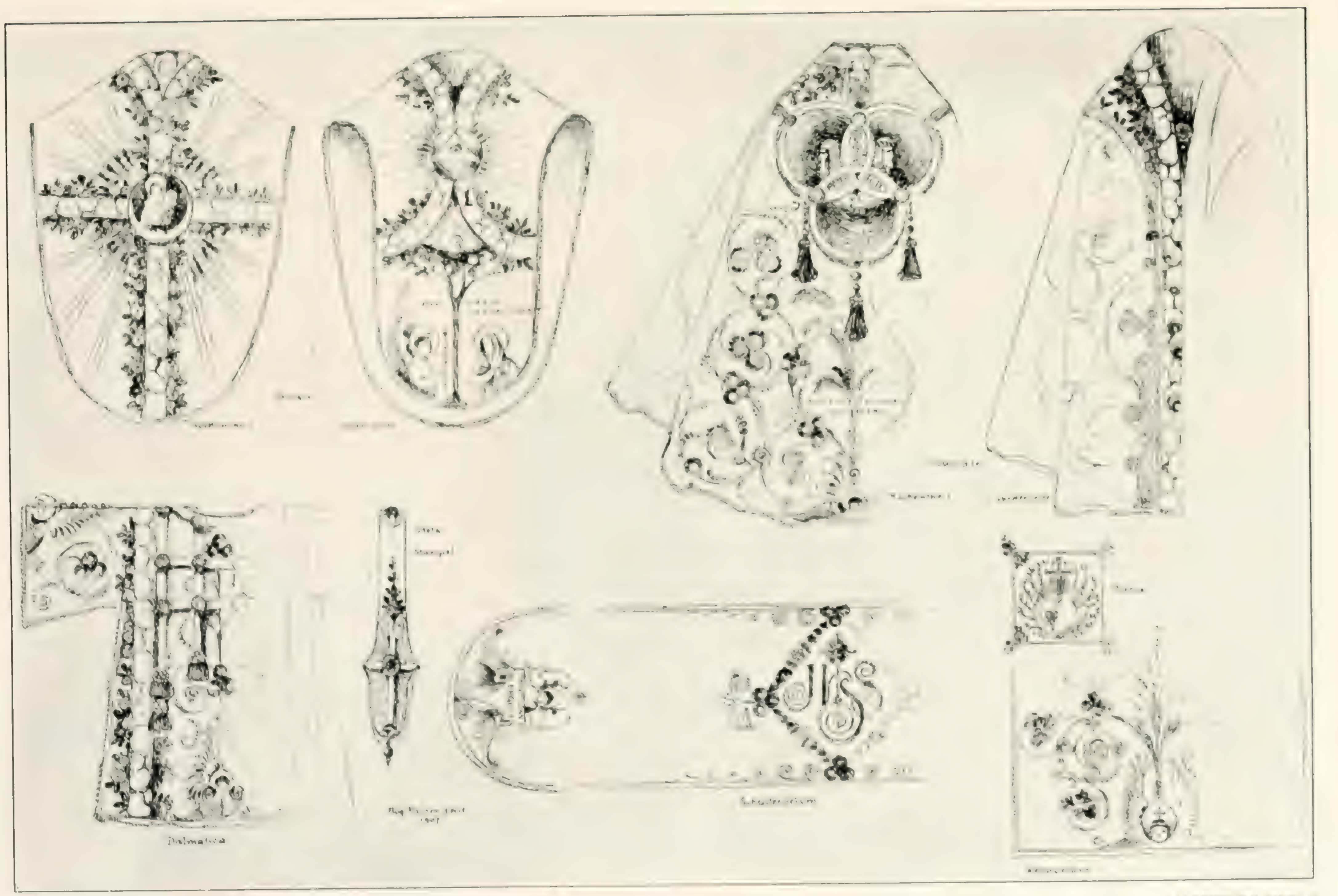
Die beiden Fenster in Haidhausen sind hierfür hervorragende Beispiele. Die bildliche Darstellung ist nicht einfach als überall passende Medaillonform eingefügt, sondern in schönem Aufbau im Konnex mit dem Barockstil angeordnet. Wir benützen die Gelegenheit, hier auf ein künstlerisches Raffinement aufmerksam zu machen, welches allerdings auffallend nur in der Reproduktion sichtbar wird.

Wir meinen die großen Häupter der heiligen Benno und Korbinian oben in der Spitze der Fenster im Vergleich zu den Größenmaßen der anderen Köpfe. Je weiter ein Gegenstand vom Beschauer weggerückt ist, um so größer muß er gebildet werden, um in dem gleichen Maßstabe zu erscheinen. Ein Beispiel, wie es nicht allein mit der künstlerischen Inspiration getan ist, sondern wie man, durch Erfahrung gewitzigt, Kunstgriffe anwendet. Die alten Glasmaler kannten deren ebenfalls, wenn sie z.B. die weißen Finger so schmal in Bleilinien einschlossen, da sie wußten, die Sonne werde sie in die Entfernung breiter erscheinen lassen.

Hier sei nun der Ort, den Künstler Pacher nach anderen Seiten kennen zu lernen. Erwähnt sei nur der Entwurf zu einem gotischen Familiengrabdenkmal, ausgeführt 1897 in München (Abb. nebenan), sodann ein Entwurf für eine Pluvialeschließe,[1]) Silberziselierung auf Goldgrund zum Dillinger Ornat, entstanden 1905 (Vgl. III. Jg.). Neue Formen entwirft Pacher für kirchliche Fahnen. In einer St. Antoniusfahne bildet der für Gewebe muschelartig angeordnete Heiligenschein über dem Brustbild einen neuartigen Abschluß nach oben, die Lilie ebenso nach unten, auf der Stange steht das Jesuskind. Eine Herz-Jesufahne mit Heiligenschein aus Kreuz und Dornen in freier Ornamentik zeigt eine schöne Art, die Fahne zu befestigen. Prächtig muß die mit Symbolik für eine Corporis-Christi-Bruderschaft geschmückte Fahne erscheinen. Die Mitte nimmt der Gekreuzigte ein, dessen Kreuzesbaum aus dem mittleren der fünf Enden aufsteigt aus Totenschädeln zur Sonne des Sieges; das Kreuz ist in den anderen vier Enden flankiert von den Symbolen der vier Evangelisten mit dekorativ wirkungsvoll angeordneten Flügeln. Ein schöner Dreieckabschluß leitet zur Stange über, auf der das Auge Gottes die Gemeinde überschaut, wie an den Ecken eines von ihm entworfenen Traghimmels Engelköpfe das Fest überblicken.

Eine ideale Komposition ist auf dem prächtigen Entwurf zu einem Ornat für Marienfeste durchgeführt in sinnvoller Ausdeutung der ornamentalen Dekoration. (Abb. S. 171.) Auf der Vorderseite der Casula ist die Verkündigung dargestellt mit Vater und Geist, auf deren Rückseite die sündenlose Jungfrau und Mutter Gottes. Auf der Cappa des Pluviale erscheint die hl. Dreifaltigkeit in den drei sich schnei-

[1]) Ausgeführt von Steinicken & Lohr.



AUGUSTIN PACHER

MODERNER ORNAT

denden Ringen. Die Zeichnung auf dem Schultervelum mit Tantum ergo nimmt Bezug auf den feierlichen Segen; das Herz inmitten der Bursa auf die Opfergaben, Leib und Blut wie auch Ähren und Trauben im Kelchvelum auf Brot und Wein, als nächste Beziehung dieser Paramente zum hl. Meßopfer. Das Rankenwerk auf dem Pluviale setzt sich aus Marienblumen zusammen, die Pflanzenornamente auf der Casula und Dalmatika verwerten das Motiv des Apfelbaumes, auf Maria als die zweite, bessere Eva deutend. Und dann die herrliche Idee des Perlenmotivs, das als Casulakreuz, Pluvialestab und Längsteilung der Dalmatika ästhetisch betrachtet dem Rankenwerk den festen Halt gibt. Kann das Wunder der Menschwerdung Gottes im irdischen Weibe zarter und sinniger angedeutet werden als durch die Muschel und die in ihr ruhende Perle: mater gratia plena?



AUGUSTIN PACHER ST. WILLIBALD

Der ganze Pacher ist hier wiedergekehrt in einer ideen- und symbolreichen Gesamtkomposition. In Formenrhythmus und Rankenspiel und Farbensymphonien hat er religiöse Deutungen hineingeheimnist. Die Vorliebe für Symbole und Allegorien ist eine Eigenart des Künstlers. Diese sind ihm ebenso künstlerisch anregend wie religiös deutbar. Die hl. Geschichte wie kirchliche Lehre findet in seiner Seele die Resonnanz in Form und Farbe und unter seiner Hand anschauliche Prägung. Aus der Geschichte der christlichen Kunst hat er sich bereichert, in der Natur findet er Analogien. Trockener gelehrter Allegorie ist er fern geblieben. Mit tiefsinniger Phantasie erfüllt er die Attribute: Sei es der Tod mit Sense und Stundenglas und den gespenstischen Flügeln oder die harte Not des Sterbens in der Distel; sei es das schließlich überwunden am Grunde liegende Marterinstrument, das Messer mit dem Fetischkopf und der aus den Palmblättern gebildete Heiligenschein der Glorie in der Supraporte, sei es der gespaltene Fetisch, seien es die drei verschlungenen Ringe, die besonders in dem St. Thomas-Fenster Haupt und theologische Summe des großen Scholastikers umgeben. Hier treffen wir die Peterskette, dort die vier Evangelistenattribute. Hier sickert das rote Blut der Erlösung vom Kreuz auf Golgatha in die Erde, wo die Gebeine der Voreltern nach der Legende begraben waren und macht sie lebendig. Ja nicht bloß mit Attributen und Emblemen begnügt sich die symbolische Deutung, die ganze Fensterkomposition wird ein leuchtendes Symbol. In einem »hl. Agnes«-Fenster steigt die Marterlsäule aus dem lodernden Scheiterhaufen auf zum himmlischen Jerusalem. Ein Symbol ist das Thomasfenster, wo der gotische Turm hinter dem Heiligen, der den Fuß auf die Mächte der Finsternis setzt, ganz in Blattformen aufgelöst ist, wo die Krabben wieder Leben bekommen haben, um das immerwährende Wachstum zu bezeichnen. Ein Symbol ist das Halleluja-Fenster. Ja, ist nicht sein Gedanke der Missionskirche ein Symbol der Katholizität? Ein Symbol ist vor allem der »Kruzifixus«. Hier sind wir mitten in der religiösen Typik, im monumentalen, hieratischen Stil; hier wird das Dogma Anschauung.

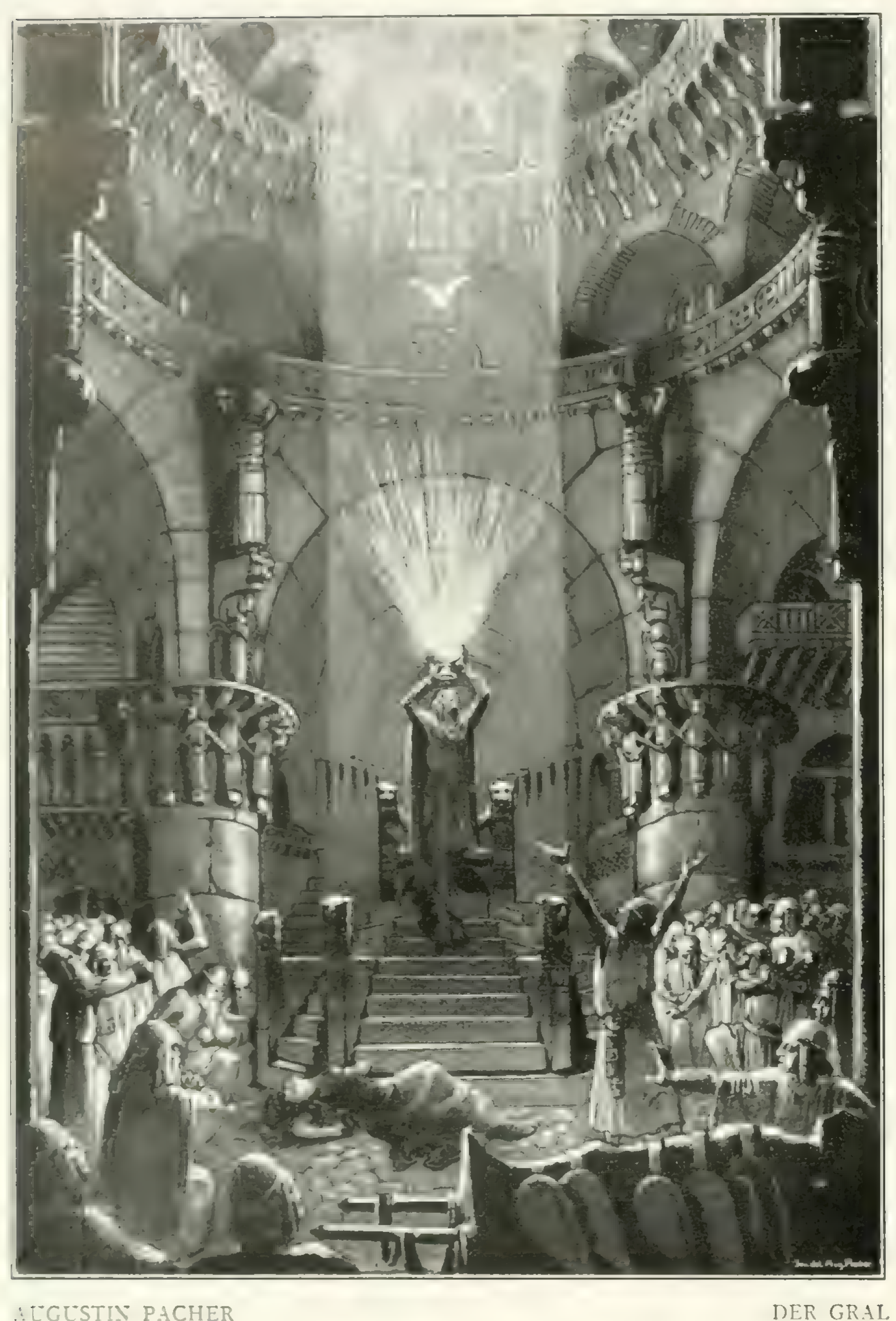
Die Hieratik braucht die Symbole, das Jenseitige kann sich nur im Symbol veranschaulichen. Hienieden sehen wir durch einen Schleier. Wie der katholische Glaube dem naiven Sinn nahekommt, aber auch in die abstrakten sublimen Spekulationen des Theologen führt, so leuchtet hier eine Idee durch das ganze Bild, das Beiwerk aber fängt an zu er-



AUGUSTIN PACHER — ST. NIKOLAUS ENTWURF

zählen das Beste und Köstlichste dem kindlichen Gemüte. Der ästhetische Genuß wie der Glaube muß etwas Kindliches haben.

Pacher besitzt für die religiösen Gefühle eine ganz ursprüngliche Objektivationsgabe, wie für die künstlerische Darstellung ein architektonisches Stilgefühl. Darum erfüllte er die Voraussetzungen für einen hieratischen Stil. Wie wir aber eine Neigung, die monumentale Herbheit zu mildern, bemerkten, so finden wir seine Vorliebe für das Zarte, persönlich Erlebte in der Religion. Sein künstlerisches Gewissen ist zu mächtig und zwingt ihn, im Glasfenstergemälde typisch zu schaffen. So kann er seine feinsten Farbenstimmungen und innersten seelischen Dichtungen nicht ausdrücken. Seine Kunst wie seine Natur drängt ihn zum Tafelbild. Wir sagten schon, daß seine Gemälde, die er in zahlreichen Entwürfen geplant hat und von denen er in seinem Atelier langsam der Vollendung entgegenführt, über die lyrischen Partien seiner Glasbilder Aufklärung bringen werden. Eine Zeichnung für ein Gemälde ist die »Vision des hl. Antonius« (Abb. S. 145). Das Jesulein erscheint dem Heiligen in seiner Zelle. Durch den innigen konzentrierten Ausdruck im Gesichte des Heiligen wird der Vorgang über eine genrehafte Idylle hinausgehoben und erhält bei aller kindlichen Unbefangenheit eine tiefe religiöse Weihe. Etwas festlich Frohes, kindlich Zartes und volkstümlich Ansprechendes zeigt der Entwurf zu dem Rundbild »St. Nikolaus« (Abb. oben). Der hl. Kinderfreund ist von den Engelchen ganz umschwärmt und umlagert; seine Miene ist nicht unnahbar, sondern leuchtet vor naiver Freude. Die Zeichnung »Der Gral« (Abb. S. 174) ist vor allem fern von bühnenmäßiger Theatralik und trotz dramatischer Lebendigkeit in der Idee beruhigt und ver-



AUGUSTIN PACHER — DER GRAL

Entstanden [illegible]. Text S. 173

klärt. Bewundernswert ist die kraftvolle Architektonik und plastische Ornamentik, die nichts mit Theaterrequisiten gemein haben, und die wuchtige Perspektive des Raumes. Eine »Verkündigung«, die der Vollendung entgegen geht, im dämmerigen Interieur mit zartesten Farben, ist von einer präraffaelitischen Suggestionskraft, aber ohne deren leise Dekadenz.

Es ist hier nicht am Platz, von den Staffeleibildern weiter zu reden. Wir haben aber in Pachers Skizzen für Glasgemälde, einer Kunstgattung, die das Persönliche zurückdrängt, eine so starke Künstlerpersönlichkeit gefunden, daß das Bild, das wir von ihr uns entworfen haben, zwar noch wesentlich erweitert, aber nicht mehr geändert werden kann.

Wir sind ausgegangen von der kirchlich bedingten Kunst, von dem monumentalen Stil, der ästhetische Wandlungen erfährt und individuellen Einschlag erhält durch die Zeit und den Künstler. Wir schlossen den Ring, indem wir die Fähigkeit, große religiöse Kunst zu schaffen, im religiösen Künstler fanden. Zu dem Kunstgedanken tritt der religiöse Gedanke, der erst der ästhetischen Form das wahre Leben einhaucht. Das religiöse Fühlen Pachers erschließt uns vollends die Psychologie seiner Kunst. Die Harmonie, mit der sich ihm die religiöse Innenwelt naiv-realistisch verkörpert, zeigt den geborenen religiösen Künstler. Realistisch in der Form und idealistisch im Inhalt, das sind die Komponenten der echten religiösen Kunst.

Seine besten Anregungen, gleichsam die künstlerische Nahrung für seine nach Ausdruck drängenden religiösen Vorstellungen holt er gern aus den Betrachtungen der seligen Katharina Emmerich, in denen er leibt und lebt. Hier findet er die naiv-realistische Schilderung der heiligen Geschichte, hier ergeht er sich auf den Gefilden der heiligen Orte, begleitet als Augen- und Ohrenzeuge das große Erlösungsdrama. Ja hier fühlt er die örtliche Atmosphäre. Spricht ja auch in der Bibel der Herr der Heerscharen in Donner und Blitzen, fuhr der Geist im Sturmwind einher, verfinsterte sich der Himmel, sind die Handlungen stets in naturwahrer Umgebung. Was er aus der Moderne mitbringt, verbindet er mit der heiligen Handlung in Sonnen und Wetterstimmung, Frühleuchten und Abendrot.

Wir vollenden das Bild Pachers, wenn wir seinen Entwurf einer modernen Kirche verraten. Ein Bau soll es sein, ausgeführt mit den raffiniertesten Mitteln der Technik und Kunst und dabei durch und durch Symbol. Umgeben und getragen wird er von den Himmelsmächten, ausgekleidet und gestützt von den apostolischen Sendboten. Mit dem Altar als Mittelpunkt versinnlicht er die große katholische Kirche; gekrönt von der päpstlichen Herrscherinsignie verkörpert er die sichtbare Kirche auf Erden. Ein mittelalterlich naives Empfinden verbindet sich mit den modernsten Konstruktionsgedanken.

Das ist der seelische Gehalt der religiösen Kunst Pachers: die Schätze der Kirche in Treue in die Formen der Zeit und Persönlichkeit gegossen zu haben.




A. PACHER ST. PETRUS
[illegible]

BERLINER KUNSTBRIEF

Religiöse Kunstwerke neuerer Zeit sucht man in den gewöhnlichen Ausstellungen und Salons nahezu vergeblich. Die aus älterer Zeit sind immerhin begehrt wegen ihrer allgemeinen künstlerischen Qualitäten oder um der historischen Bedeutung derselben, kaum jemals um ihres ethischen Gehaltes willen. Namentlich das Wiederaufleben christlicher Kunst im 19 Jahrhundert ist nahezu unbekannt; kaum daß etwas für sie nebenbei abfällt.

In der Geschichte der französischen Malerei sind J. Th. Géricault (1791—1824) und E. Delacroix (1799—1863) als die »romantischen«, genauer »naturalistischen« Überwinder des Klassizismus bekannt. Von dem letzteren, welcher allerdings noch Reste der »heroischen« Weise der früheren zwei Jahrhunderte zeigt, ist uns seine Neigung für religiöse Stoffe, namentlich für Heiligengeschichten, nicht fremd. Seine Ausstellung im Salon Cassirer (November 1907) zeigte seine Freude an schwierigen Stellungen, an vielfigurigen Bildern, auch an Mythologischem. Nur eine Grablegung Christi gab annähernd Religiöses. Der Gesichtsausdruck ist zwar nicht vernachlässigt, doch recht skizzenhaft; Zeichnung und Beleuchtung virtuos. Die Ausstellung des ersteren im Salon Gurlitt (Oktober 1907) brachte nichts Derartiges; seine Meisterschaft im Darstellen dahinstürmender Pferde usw. wurde deutlich genug.

Bei der auch uns vor längerer Zeit bescherten Ausstellung A. Bartholomé schien es dem Referenten, als sei an dem bekannten Totenmonument das Einzelne, zumal in der Nähe betrachtet, wertvoller als das Ganze, das mit seiner unaufgelösten Traurigkeit wirklich vor etwas »Totes« führt. An Ergreifendem und an Individualisierung in dem eigenartigen Widerstreben und Ergeben einer jeden Figur fehlt es nicht. Auch sonstige Einzelwerke, wie namentlich weinende Frauen, erfreuen als Zeugnisse für das eigentliche Können des Künstlers.

Nachdem der Franzose Maurice Denis bei uns bereits gewürdigt war (IV/4, Seite 94, von der Aachener Ausstellung, und IV/5, Seite 97 ff., in besonderer Darstellung), lernten wir ihn Dezember 1907 im Salon Schulte kennen. Neben Mythologischem kamen zwei Mutterbilder, dann eines mit den Kindlein bei Christus und ein heiliger Georg. Die Auswahl war wohl zu klein und zu ungünstig, als daß mehr denn eine kräftige Eigenart hervorgetreten wäre.

Aus dem Haag lernten wir Antoon van Welie in einer Sonderausstellung bei Keller & Reiner kennen. Hauptsächlich gab es Porträts vornehmer Personen und einiges Genre mit einem lyrischen Zug. Ein Porträt Pius X. von 1905 lernten wir näher würdigen durch die mitausgestellten Studien, die eine interessante Entwicklung über steifere Versuche hinaus zeigten. Daneben ein Kardinal Merry del Val, ein St. Joseph, ein Griechischer Kirchenchor.

Aus den letzten Jahren von B. Plockhorst (dessen wir in IV/4, Seite 36, gedacht) kamen durch eine Ausstellung im Künstlerhause noch einige sympathische Gaben, über deren Süßlichkeit eben hinweggesehen werden mußte. Eine »Kunstfreundin« erinnerte an P. de Hooch; und neben einer Hirtin mit Schafen gab es noch eine Maria mit dem Kinde. — Der »Weiße Sonntag« von H. Ritzenhofen war schon von unserem Düsseldorfer Referenten und auch anderswo mit Recht gelobt (IV/1, Seite 16, und IV/3, Seite 69). Eine Ausstellung im Künstlerhaus erfreute uns durch eine Bestätigung dieses Urteiles. Die »Kommunikantin« von Eduard R. Butler in einer Ausstellung vom Januar 1908 bei Cassirer ist allerdings nur ebenso eine Studie in Grau, wie sonst dieser Salon derartige Spezialitäten vorführt. — Ein »Jesus und die Ehebrecherin« von F. Stassen, Februar 1908 im Künstlerhause, mutete uns natürlicher an, als manches Mythologische dieses Künstlers.

Bei Wertheim herrscht das Interesse an modernsten Landschaften und dergl. so vor, daß Andersartiges kaum



A. PACHER ST. PAULUS
[illegible]



AUGUSTIN PACHER ST. THOMAS VON AQUIN
Detail aus dem Thomasfenster. Text S. 109

mehr erwartet werden kann. Der dort mit Recht mehrfach vertretene Düsseldorfer Josse Goossens konnte durch einen (im übrigen etwas flach gehaltenen) »Abendfrieden« und durch ein als »Eva« bezeichnetes Kind immerhin an Religiöses erinnern. Daß Darstellungen von dem Edinburger John Duncan an die englischen Präraffaeliker erinnern, ist immerhin so viel, daß es eine Erwähnung verdient.

Um so überraschender war dort anfangs 1908 die Beschäftigung mit einem neuen Berliner Plastiker, Carl F. A. Piper. Neben kleinen weltlichen Plastiken beachtenswerter Art gab es einen »Jesusknaben« in Holz und auch in Bronze. Unterschrift: »Meine Stunde ist noch nicht gekommen.« Der Knabe oder Jüngling ist mit Hammer und Meißel in den Händen dargestellt, demnach mit einer Deutung des griechischen »Tekton« als Steinmetz. Der innige Ausdruck des Gesichtes läßt uns weitere Bekanntschaft mit dem Künstler verlangen.

Der junge Düsseldorfer Karl Plückebaum ist uns bereits bekannt; dortige Berichte (III/4, Seite 89, sowie IV/1, Seite 15) haben seine Qualitäten lebhaft hervorgehoben. Wir sahen Februar 1908 bei Schulte sein Madonnen-Triptychon; außerdem: »Die heiligen drei Könige« von 1907, die auf Pferden in einer neuzeitlichen Stadt von Kindern gewiesen werden; ein »St. Antonius«, ein »Abendläuten«, ein »Klosterhöfchen«; dann Weltlich-Legendarisches und dergl. wie »Zwei Königskinder« (1906), »Die Wächter bei Dornröschen«; endlich Spielszenen, Interieurs, Porträts. Alles wahrhaft innig und sinnig, mit konzentrierter Kraft, mit Vorliebe für scharfschneidige Konturen, mit guter Zusammenstimmung von lebhaftem Blau und Grün, doch auch mit dem Eindrucke der Gefahr, daß auf solchen Wegen leicht eine Erstarrung in Manier eintreten kann.

Endlich hat der Kunstverlag Fischer & Franke zwei uns interessierende Darbietungen gebracht. Die eine, anscheinend von einer »Gesellschaft für Kunst und Literatur« ausgehend, ist eine hier beginnende Wanderausstellung, die sich durch intime Enge und Einheitlichkeit den gewöhnlichen Sammelausstellungen entgegensetzen und ihre Künstler auch durch Studien und Skizzen kennen lehren will. Aus den Bildhauereien von Johannes Götz sowie den Malereien von Franz Müller-Münster und Georg Barlösius interessiert uns von dem Zweitgenannten besonders eine »Flucht nach Ägypten« und daneben eine Skizze zu einem Hussitenbild für Naumburg. Ein dünner, flüchtiger Farbenauftrag steht hier gegenüber dem Versuche des Letztgenannten, durch mehrfache übereinander geschichtete Farben die Leuchtkraft alter Meister zu erreichen. So in einem »Abendlied« (einem eingeschlafenen Mönche geigt der Tod vor). Dieses Verfahren wird namentlich von Hans Struck verteidigt und erscheint auch auf dem früher erwähnten Bilde von Franz Stassen. Aquarelle von Barlösius sind: »Stille Nacht, Heilige Nacht« und Entwürfe für zwei Wandgemälde, welche in das Halberstädter Dompropsteigebäude kommen sollen; dazu Studien.

Außerdem stellt jener Verlag seine eigenartigen Farbenphotographien nach alten Meistern, zumal Niederländern, aus. Die Reproduktionen gehen auf möglichst getreue und täuschende Nachbildungen der Originale aus und werden allmählich in Lieferungswerken veröffentlicht.

Berlin-Halensee Dr. Hans Schmidkunz

CHRISTLICHE KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF 1909

Zwischen dem Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen und dem Vorstande der Ausstellung für christliche Kunst ist am 7. März ein Kompromiß zustande gekommen, dahingehend, daß im kommenden Jahre eine gemeinsame Ausstellung bei ganz getrennter Verwaltung und Rechnungsführung stattfinden soll. Angemessene Erweiterungsbauten werden es ermöglichen, daß die Ausstellung für christliche Kunst keinerlei räumliche Verkürzung erfahren wird. Die moderne Düsseldorfer Kunstausstellung wird nur die südlichen Säle mit Ausnahme des großen Plastikensaales in Anspruch nehmen und eine Eliteausstellung sein in dem Sinne, daß durch persönliche Einladungen nur bestimmte Künstler mit bestimmten Werken von auswärts zugezogen werden sollen. Um so eher wird es zu erreichen sein, daß alles Ungehörige fernbleibt und beide Ausstellungen in würdiger und freundlicher Nachbarlichkeit einem schönen und nützlichen Erfolge zustreben. Auch das Gartengelände wird voraussichtlich im gleichen Umfange wie voriges Jahr in den Kreis der Ausstellung hereingezogen und zur Aufstellung verwandter Werke Raum bieten; u. a. ist die Rede von einer Sonderausstellung altisraelitischer religiöser Kunstwerke und wer da weiß, was für Kostbarkeiten dieser Art in den Synagogen, Museen und im Privatbesitz vorhanden sind, wird Wert und Angemessenheit einer solchen Darbietung nicht unterschätzen. Alles kann nun von langer Hand aufs beste vorbereitet werden; zunächst aber ist jetzt die Reihe an den Künstlern; denn beide Ausstellungen, die christliche wie die profane, sollen in erster Linie der Kunst und den Künstlern der Gegenwart und durch sie auch der Zukunft dienen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





DER ALTARRAUM IN DER AACHENER PFALZKAPELLE UND SEINE BEZIEHUNGEN ZUR BAUKUNST DER VORZEIT

Mit 29 Abbildungen

Von HEINRICH BOGNER Regensburg

Die Frage, wo in der karolingischen Kapelle zu Aachen ursprünglich der Altar gestanden haben mag, bildete längere Zeit einen Gegenstand der Untersuchung.

Wenn C. P. Bock soweit ging, zu vermuten, es sei dafür kein besonderer Anbau vorhanden gewesen, so betrat er damit keineswegs das Bereich des Unkirchlichen.[1] Denn zog sich auch der Klerus in der christlichen Kirche wie geistig so auch räumlich frühzeitig vor der wachsenden Gemeinde in eine eigene Apsis zurück,[2] so zeigen doch die Funde, welche unlängst im römischen Afrika gemacht wurden, tatsächlich Basiliken ohne apsidale Ausladung,[3] dagegen halbkreisförmige Tribünen, die aus der viereckigen Umfassungsmauer ausgespart sind. In Syrien hinwiederum war die Apsis hie und da ummauert und von zwei oblongen oder quadratischen Nebenräumen umgeben (Fig. 1). Auch bei dem Felsendom zu Jerusalem oder bei S. Lorenzo zu Mailand,[4] überhaupt bei Bauten, wo dasjenige Objekt, um dessentwillen der Bau errichtet ist, den Mittelpunkt bildet oder bilden kann,[5] konnte ein eigener Anbau an den Umgang als völlig unnötig wegfallen. Nach dem ursprünglichen Zweck der Aachener Pfalzkapelle als Grab- und Hofkirche[6] hätte man hier gleichfalls den Altar, wenn nicht im Mittelschiff, so doch sehr wohl in dem gegen Osten gelegenen Viereck des Umgangs aufstellen, somit eine selbständige Choranlage entbehren können.

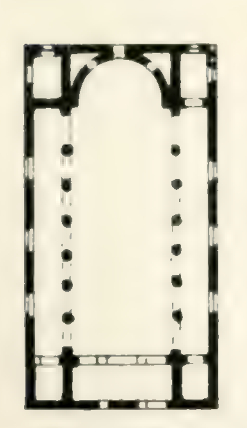


Fig. 1. Basilika in Turmanin

Man könnte also zunächst wie Debey und Burckhardt an der ursprünglichen Existenz derselben zweifeln. Jener sagt nämlich: »Es ist wahrscheinlich, daß schon an der karolingischen Kirche ein besonderer Anbau für den Altar vorhanden gewesen«[7] und Burckhardt meint: »Ob das Aachener Münster schon unter Karl d. Gr. einen östlichen Anbau, eine Chornische, hatte, läßt sich nicht mehr bestimmen, da später ein glänzender gotischer Chor angebaut wurde; doch spricht schon die Analogie von S. Vitale in Ravenna ausdrücklich dafür.«[8] Debeys Standpunkt in dieser Sache verschiebt sich jedoch, weil er später (S. 71) von einer besonderen, im deutschen Stile überwölbten Kapelle spricht, die durch den Bau des gotischen Chores (1353) als Ersatz für die zu entfernende Altarapsis diente. Mertens will es gelungen sein, Gestalt und Bauzeit dieser Ersatzkapelle aus alten Grundrissen des Münsters auf der Stadtbibliothek, aus der Beschreibung des Münsters von Noppius, wo es heißt: »vmbmawret, cancellirt und gewölbet«,[9] sowie aus einigen zu Trimborn bei Aachen vorhandenen Überresten hinreichend zu ermitteln.[10] Wie Debey, so möchte auch Nolten den Chor am liebsten in Form der durchbrochenen Ersatzkapelle, deren Mauer »etwas mehr als im Halbkreis« mittels zweier Türöffnungen sich geschlossen haben soll, rekonstruieren, dies umsomehr, als bei der von ihm angenommenen Balustrade, die er sich offen-

[1]) Käntzeler P. St., Der die Gebeine Karls d. Gr. enthaltende, im Münsterschatz zu Aachen befindl. Behälter. Aachen, 1859 S. 14.

[2]) Schon in der Krypta S. Agnese stehen zwei Säulen ohne konstruktive Bedeutung, wohl aber deshalb, um das Presbyterium von dem übrigen Teile des Betraumes zu trennen. Vgl. Kraus Fr. X., Geschichte d. christl. Kunst, Freiburg i. Breisgau 1896, Bd. I, S. 259.

[3]) Kraus, I. Bd., S. 273 u. 302.

[4]) Dehio G. und v. Bezold G., Die kirchl. Baukunst d. Abendlandes. I. Bd., Stuttg. 1892, S. 49 ff.

[5]) Essenwein Aug., Handbuch der Architektur. Darmstadt 1886 S. 50.

[6]) Vgl. »Die Bedeutung d. Aach. Oktogons als Zentralbau« vom Verf. (Archiv f. christl. Kunst. Ravensburg 1906, No. 1 und 2).

[7]) Debey M. H., Die Münsterk. z. Aach. u. ihre Wiederherstellung. Mit einer Steindrucktaf. Aach. 1851, S. 32.

[8]) Burckhardt J., Die Kirche zu Ottmarsheim i. Els. Mit einer lithogr. Taf. Mitteilungen d. Gesellschaft für vaterländ. Altertümer in Basel. 1844, S. 30.

[9]) Noppius Johannes. Aacher Chronick. Cölln 1643, S. 22.

[10]) Mertens Frz., Die karoling. Kaiserkapelle z. Aach. (Allgem. Bauzeitg. v. Christ. Friedr. Förster. 5. Jahrg. 1840, S. 135 ff. Hierzu Taf. CCCXL).

bar um den Chor denkt, ein Giebel nicht bestehen könnte.[1]) Daß Nolten »nach Analogie von anderen gleichartigen Gebäuden für eine halbrunde Chorhaube« inkliniert, ist auf den ersten Blick gewiß berechtigt.

Alt, ja uralt ist der halbkreisförmige Abschluß. Schon in der römischen Architektur war derselbe hierfür bei allen Gebäudegattungen das geläufigste Motiv. Nach Dehio und v. Bezold vollzog sich ferner die Umwandlung des rechtwinkligen Tablinums und der Prostas in die hemicyklische Priesterexedra als etwas Selbstverständliches.[2]) Man will weiterhin wissen, daß die längliche, an einer schmalen Seite abgerundete, dem Schiffe ähnliche Grundform der Kirche schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums gesetzlich war.[3]) Wie hätte aber auch dem Chore, wo der Bischof von der erhöhten Kathedra aus alle seine zu beiden Seiten sitzenden Geistlichen übersehen wollte und der einer guten akustischen Wirkung bedurfte,[4]) eine bessere Form gegeben werden können als die halbkreisförmige. Für den Chor als den wichtigsten Teil der Kirche war überdies eine solche in die Augen fallende formale Auszeichnung wohl verständlich. Nicht zuletzt bildet der Halbkreis (Halbzylinder) gewissermaßen die natürliche Form eines Abschlusses.

Es sind dies wahrlich genug Beweise für die Vorteile und außergewöhnliche Beliebtheit des halbkreisförmigen Chorabschlusses. Gleichwohl dürfte es feststehen, daß der Vermutung Bocks sowie dem Zweifel Debeys und Burckhardts hinsichtlich des Aachener Altarraums jede festere Unterlage mangelt.

Dies scheint zunächst aus einigen Wachsabdrücken des Stadtsiegels mit der Umschrift: S · REGALIS : SEDIS AQUENSIS : AD CAUSAS †, die man zu Rate gezogen hat, hervorzugehen (Fig. 2).

Fig. 2

Karl d. Gr. reicht dort der Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem Schoße und einem Lilienzweig in der Rechten das Münster dar. Vom westlichen Turmbau ragt nur einer der beiden Rundtürme (Treppentürme) mit einem Kegeldach hervor, doch nicht der tetragone Vestibülturm. Aus diesem Umstand will man auf das verhältnismäßige Alter des Siegelstempels, die Mitte des 14. Jahrhunderts, schließen und die jedenfalls bis zum Ende des 12. Jahrhunderts unverändert gebliebene Hauptgestalt des Münsters erkennen.[5]) Deutlich sieht man an diesem einen besonderen Choranbau mit einem charakteristischen Kreuze auf der Dachspitze. Ob dieser rund oder eckig gewesen wäre, ist schwer zu sagen, da im Obergeschoß eine vertikale Kante fehlt. Der Dachgiebel läßt indes einen ziemlich sicheren Schluß zu. Darnach müßte der Chor viereckig gewesen sein.

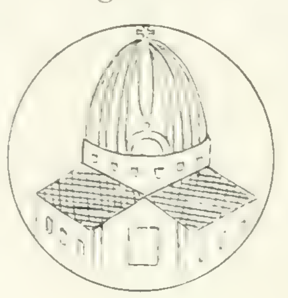


Fig. 3

Zur Klarstellung des Sachverhalts hat man ferner Münzen benützt. Dieselben sind freilich, weil einer weit zurückliegenden Zeit angehörend, nicht ganz zuverlässig.[6]) Es kommen hier die gleichen Münzen in Betracht wie bei dem Versuche, die ursprüngliche Form der Aachener Kuppel festzustellen (Fig. 3 u. 4).[7]) Figur 3, welche das Kuppeldach in Form einer Kalotte statt einer Pyramide zeigt, hält Dannenberg indes für eine fehlerhafte Wiedergabe. Bei ihm ist sie mit einem flachen Zeltdache abgebildet (Fig. 4).



Fig. 4

Er sagt davon: »Der Übergangsstil, dem unsere Münze angehört, scheint sie in Lothars I. (1125—1138), wo nicht in Heinrich V. 1106 bis 1125) Zeit zu verweisen.« Ob Dannenberg das »Fehlerhafte« auch auf den Chorbau, der auf beiden Münzen Verschiedenheiten (Fenster!) aufweist, ausgedehnt wissen will, ist nicht klargelegt.

Weiterhin werden Münzen aus der Zeit Adolfs von Nassau (1292—1298) und Albrechts I. von Österreich (1298—1308) als

[1]) Nolten Ferd., Archäolog. Beschreibg. d. Münster- od. Krönungsk. in Aach. usw. Aach. 1886, S. 11, 24, 32 u. 33; Cremer R., Besprechung des durch Bock über die Wiederherstellung des Aach. Münsters am 11. Jan. 1866 gehaltenen Vortrags usw. Mit einer lithograph. Taf. Aachen 1866, S. 20; Förster E., Die deutsche Kunst in Bild und Wort usw., 2. Lieferung, Leipz. 1877, enthält eine Abbildung d. Aach. Münsters mit einer Brüstung in Stein.

[2]) Dehio u. v. Bez., S. 76.

[3]) Stockbauer J., Der christl. Kirchenbau in den ersten Jahrhunderten. Mit 5 Tafeln. Regensburg, 1874 S. 18; Kraus, S. 269 (nach Konr. Lange, »Haus u. Halle« in d. Berliner philol. Wochenschr. 1887, Nr. 7).

[4]) Menzel C. A. weist nach, daß die Halbkreis- (Halbzylinder-)Form die beste akustische Wirkung hervorbringt. Vgl. »Die Bauk. in Bezug auf Akustik betrachtet« (Jahrb. d. Bauk. u. Bauwissensch. in Deutschl, I. Bd., Eisleben 1844, S. 72 ff.).

[5]) Debey, S. 23; Mertens, S. 140.

[6]) Dannenberg Hermann, Die deutschen Münzen der sächs. u. fränk. Kaiserzeit, I. Bd., Berlin 1876, Einleitung S. 16 u. 17; Springer A. H., Die Bauk. d. christl. Mittelalters, Bonn 1854, S. 56.

[7]) Dannenberg, S. 141 und Taf. 13, Nr. 301; Meyer K. Frz., Aachensche Geschichten. Buch I. Mühlheim a. Rh. 1781, Taf. I, Nr. 15.



Fig. 5.



Fig. 6.

Vergleichsobjekte verwendet (Fig. 5 u. 6). Auf ihnen tritt die Altarkapelle klarer hervor als auf anderen. Die Umschrift lautet wahrscheinlich: URBS AQUENSIS VINCE·S·M (VINCENS · M?) und immer ist die nördliche Seitenansicht der Pfalzkapelle zur Anschauung gebracht. Auch nach diesen Münzen hätte der Choranbau der Aachener Kirche eine viereckige Gestalt gehabt. Das Wesentliche bleibt in jedem Falle, daß die erwähnten Münzen, das Siegel »ad causas« sowie die kleine, sich ans Sechzehneck anschließende Altarkapelle, die im fünften Schlußstein des gotischen Chorgewölbes angedeutet zu sein scheint und den schon Debey deswegen bemerkenswert findet,[1]) auf die vormalige Existenz einer besonderen Choranlage schließen lassen.

Ganz scharf erkennt man indessen eine viereckige Chorgestalt an einem Relief des Karlsschreins im Aachener Domschatz aus dem Jahre 1215, welches das Münster zur damaligen Zeit vorstellt (Fig. 7). Zu den allersichersten Aufschlüssen will man allerdings erst durch die Ausgrabungen gelangt sein, welche im Jahre 1861 unter der Leitung des Stadtbaumeisters Ark auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. vorgenommen wurden.[2]) Seit dieser Zeit hat man sich allgemein daran gewöhnt, eine besondere Altarapsis und zwar eine viereckige als ursprünglich vorhanden anzunehmen.



Fig. 7. Vom Karlsschrein.

Es bleibe hier nicht unerwähnt, daß auch von Becker (siehe die von demselben besorgte Neuauflage des Noltenschen Werkchens) die Ansicht ausgesprochen worden ist, die früher erwähnte Ersatzkapelle, dieses Vorbild Debeys und Noltens für den ursprünglichen Chor, habe keinen Halbkreis, sondern ein Viereck gebildet. Damit tritt Becker den landläufigen Meinungen über die karolingische Chorform bei.

Waren wohl die inneren Wandungen dieses karolingischen Chorbaues alle geradlinig begrenzt?

Auf diesen Gedanken verfällt Lindner bei der Suche nach dem Grabe Karls d. Gr. Er kommt zu dem Ergebnis: »Ob der alte Chor überhaupt Nischen hatte, ist ganz unbekannt; und da hilft alles Raten nichts, ohnehin sagt Einhard, der Bogen sei »extructus« errichtet worden, was für eine Nische nicht zuträfe.« Es ist hier ein Bogen mit Inschrift und Bild Karls d. Gr., vielleicht der Bogen einer Nische, gemeint.[3])



Fig. 8. Chor der Nikolauskirche zu Myra.

Die Annahme eines innen wie außen geradlinig verlaufenden viereckigen Chorgrundrisses veranlaßt nun einen kunstgeschichtlichen Rückblick.

Sehr wertvoll sind hier die Worte, welche Salzenberg gebraucht bei Beschreibung der jetzt noch vorhandenen Kirche des heiligen Nikolas zu Myra in Kleinasien (Fig. 8), die Texier ins 8. oder 11. Jahrhundert setzt, von der jedoch jener meint, sie könnte wohl älter sein: »Wenn der rechteckige Abschluß der Bema-Apsis im Äußeren wirklich vorhanden ist, so wäre das eine besondere Ausnahme, welche meines Wissens nur noch an der Apsis des Baptisteriums der Sophienkirche, jedoch in einem sehr kleinen Maßstab, vorkommt« (Fig. 9).[4]) Salzenberg hat hierbei nur die queroblongen Abschlüsse ohne apsidalen Einbau an

Fig. 9. [illegible]

[1]) Debey, S. 23.

[2]) Rhoen C., Die Kapelle der karoling. Pfalz z. Aach. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V., 8. Bd., 1886, S. 37); Buchkremer Jos., Zur Baugesch. d. Aach. Münsters (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V., 22. Bd., 1900, S. 240); Bock Frz., Die Hubertus- u. d. Karlsk. im Aach. M. (Rheinlands Baudenkm. d. Mittelalters. Köln u. Neuß 1870, Ser. 3, S. 1).

[3]) Lindner Th., Die Fabel von der Bestattung Karls d. Gr. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V., 14. Bd., 1892, S. 262).

[4]) Salzenberg V., Altchristl. Baudenkmale v. Konstantinopel vom 5.—12. Jahrh. Berlin 1854, S. 7.

den Basiliken in Has und Behio (Arabien) übersehen.[1]

Hübsch hat also recht, wenn er sagt, für den geraden (wohl rechteckigen?) Chorabschluß seien schwerlich byzantinische Muster zu nennen.[2])

Es sind indes einige rechteckige und quadratische Chorabschlüsse im Okzident anzuführen, welche noch vor die hier gesteckte Zeitgrenze fallen.

Die Kirche Sta. Sofia zu Benevent hat einen innen wie außen quadratischen Chorabschluß

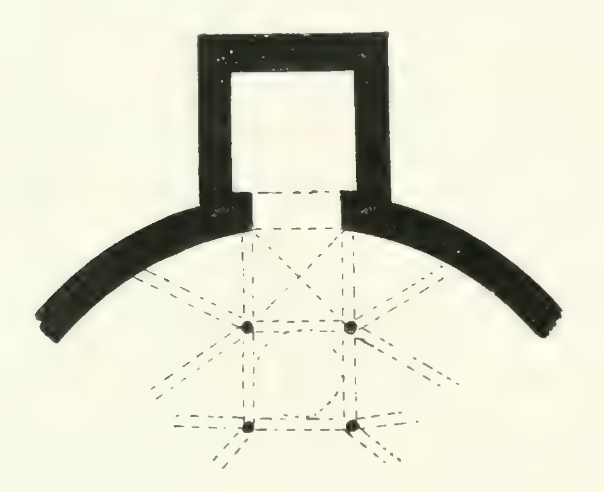


Fig. 10. Chor von St. Sofia zu Benevent

(Fig. 10). Queroblonge Abschlüsse ohne apsidalen Einbau bieten ein basilikenähnlicher Bau aus ältester Zeit zu El Hayz in der kleinen Oase der Lybischen Wüste,[3]) die Pfeilerbasilika von S. Vincenzo ed Anastasio alle Tre fontane[4]) und die Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna, jetzt S. Nazario e Celso genannt und von genannter Kaiserin um das Jahr 440 gebaut (Fig. 11)[5]), ferner S. Aquilino und S. Ippolito bei S. Lorenzo maggiore zu Mailand.[6]) Möglicherweise war auch bei der kleinen Kirche S. Giacomo di Rialto in Venedig, die nach aufgefundenen historischen Nachrichten im Jahre 520 erbaut worden ist, der Chorabschluß geradlinig. Die Umfassungsmauern

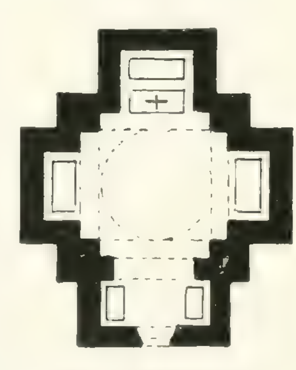


Fig. 11. Mausoleum

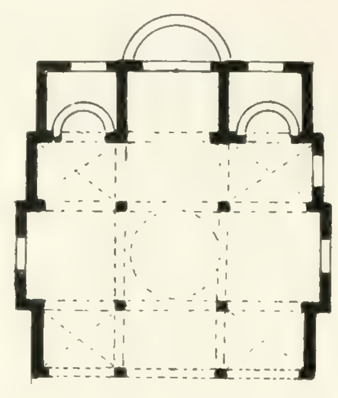


Fig. 12. S. Giacomo di Rialto

dieses Baues sollen eben nach Hübsch und Mothes trotz verschiedener Restaurationen, von denen die Chronisten sprechen, keine andere Gestalt angenommen haben (Fig. 12).[7]) Endlich gemahnt die im Osten an die Kirche des heiligen Gregor bei Etschmiadsin angebaute Kapelle nach Grundform und Größe an den Aachener Chor.[8])

Wenn wir diese wenigen Beispiele für oblonge oder quadratische Chorabschlüsse in vorkarolingischer Zeit vergleichen mit den halbkreisförmigen und polygonalen, welche sich aufzählen ließen, so wird die erste Art wohl als eine Ausnahme von der Regel nicht bloß in jenen fernen Tagen gelten können, denn auch im romanischen Stile finden sich geradlinige Chorabschlüsse nur ausnahmsweise, häufiger freilich bei Zisterzienserkirchen[9]) und in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, später dagegen nur provinziell in Preußen.[10])

Eine solche Ausnahme soll auch für den karolingischen Aachener Chor in Betracht kommen!

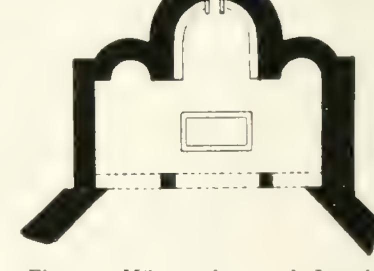


Fig. 13. Münsterchor nach Lenoir

Kein Wunder, daß Debey Bedenken trägt, diese anzuerkennen;[11]) während Rhoen, Buchkremer und andere keinesfalls glauben, daß bei den Nachgrabungen ein Irrtum vorgekommen sein könnte.

In diesem Falle hätte sonach der karolingische Baumeister nicht die für den Chor vorher am meisten angewendete Form gewählt, auch nicht, wie Lenoir vermutet, die zwar schon damals bekannte, jedoch erst später beliebte Dreinischenform (Fig. 13), wie wir sie bei St. Michael zu Hildesheim, bei der Kirche zu Hecklingen u. a. vorfinden.[12])

[1]) Kraus, S. 302; Vogué M. de, Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle. Paris 1865, Vol. I, Pl. 65 u. 137.

[2]) Hübsch H., Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkm. u. älter. Beschreibungen usw. Karlsruhe 1862—1863, S. 117.

[3]) Jakob G., Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handb. f. Freunde d. kirchl. Kunst. 4. verb. Aufl. Nebst Titelbild u. 20 Taf. Landshut 1885, S. 37.

[4]) Kraus, II. Bd., S. 318. Im Jahre 780 niedergebrannt. Angebl. unter Leo III. erneuert.

[5]) Lübke W., Grundr. d. Kunstgesch. Stuttg. 1887, I. Bd., S. 266.

[6]) Hübsch, S. 92, Pl. 38 Fig. 20.

[7]) Mothes O., Geschichte der Bildhauerei u. Bauk. Venedigs. I. Bd. Leipzig 1859, S. 48; P. Selvatico, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia 1847 (n. Hübsch).

[8]) Diese Kapelle ist nicht zu verwechseln mit einer Apsis, die halbrund im Innern liegt. Vgl. Strzygowski Jos., Der Dom z. Aach. u. seine Entstellung. Ein Protest. Leipzig 1904, S. 34.

[9]) Jakob, S. 47.

[10]) Otte Heinrich, Handbuch d. kirchl. Kunstärch. d. deutsch. Mittelalt. 3. umgearb. Aufl. Leipz. 1854, S. 4.

[11]) Debey, S. 14.

[12]) Lenoir Alb., Architecture monastique. IIe Partie, Paris 1856, S. 385, Nr. 286. — Kunsthistor. Bilderbog., zusammengestellt von R. Menge, Leipzig 1886, Taf. 8, Fig. 2 u. 4.

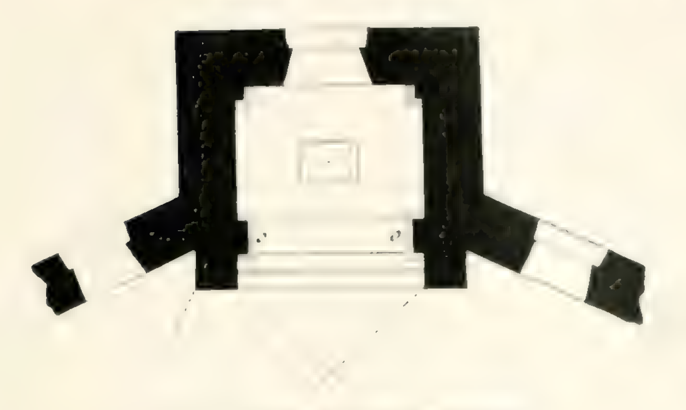


Fig. 14: Unterchor nach Buchkremer

Rhoen gibt als genaue Grundrißform des Aachener Chores, übereinstimmend mit der heute noch bestehenden Türe der Eingangshalle ein Viereck an, das sich der Breite nach an den an der Ostseite befindlichen inneren viereckigen Raum des Rundschiffs anschloß[1]) und dessen Tiefe 5,38 m — Lindner sagt ein »rechtwinkeliges Viereck« von 16' lichter Breite und Tiefe[2]) — betrug, wobei die Umfassungsmauern eine Stärke von 1,70 m aufweisen. Diese Maße entsprechen etwa der Größe des vor dem Chorausbau liegenden Vierecks.

Die durch die wiederholt erwähnten Aufgrabungen nachgewiesenen Eckpfeiler veranlassen Buchkremer, aus »formalen« Gründen Wandpfeiler anzunehmen (Fig. 14 0).[3]) Die hiedurch entstandene Grundform weicht damit ab von den Verhältnissen und Gliederungen, wie sie Mertens gibt. Dieser kannte eben noch nicht die genauen Maße, nahm daher den Chor um etwa $2^1/_2$ m zu tief an und gab dem Gurtbogen 00 die volle Dicke der Außenmauer. Die Eckpfeiler, wie sie auch die obere Vorhalle besitzt und deren ursprüngliches Vorhandensein sich mit der hohen Bedeutung des Chores erklären läßt, hat er überhaupt nicht vorausgesetzt (Fig. 16).

Zweifellos war wohl im Aachener Münster bereits anfänglich der Chor um eine oder einige Stufen höher gelegt als die Schiffe der Kirche. Man huldigte damit nur einer ästhetisch ebenso wirksamen wie langjährigen Übung.

Schon die altchristliche Kirche sah im Chore, im locus inter cancellos (βῆμα), das Allerheiligste,[4]) das Gezelt, den Berg Gottes,[5]) und darum sollte er über den übrigen Räumen erhöht und von diesen abgeschlossen sein. Bereits in den Katakomben finden wir deshalb den erhöhten Altarraum und die apostolischen Konstitutionen deuten diese Erhöhung und Scheidung an, wenn sie die Kirche mit dem Schiffe, also den Chor mit dessen hinterem Teile vergleichen.[6]) Prudentius sagte schon bei der Beschreibung der Hippolytuskirche mit ihrem vergoldeten Gebälk:

»Stufenerhöht hebt sich gegenüber das hohe Tribunal,
Da wo der Bischof stets prediget Gottes Gesetz.«[7])

In S. Apollinare in Classe bei Ravenna (549 eingeweiht) ist der Boden des Presbyteriums, unter dem sich das Grabgewölbe des Heiligen befindet, sogar 1,3 m über dem Boden der Kirche angelegt, so daß von da viele Stufen hinaufführen.[8]) Hier haben wir jedoch eine Ausnahme.

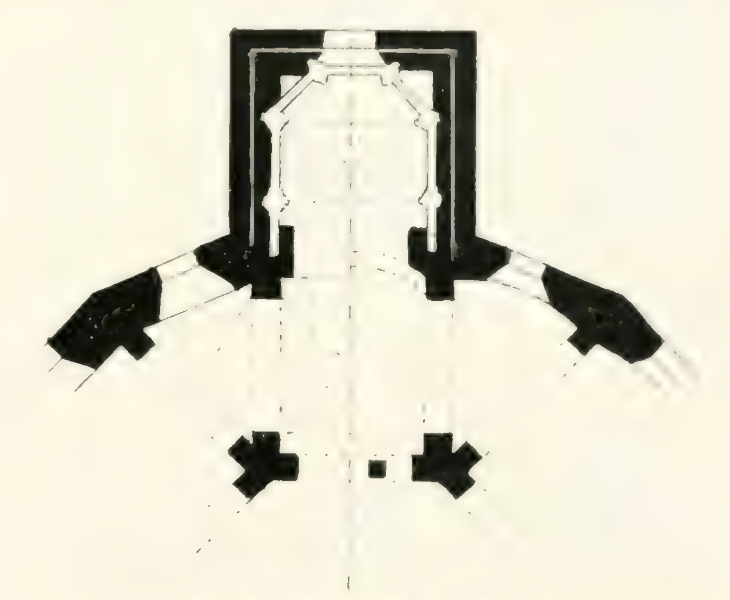


Fig. 16. Münsterchor nach Mertens

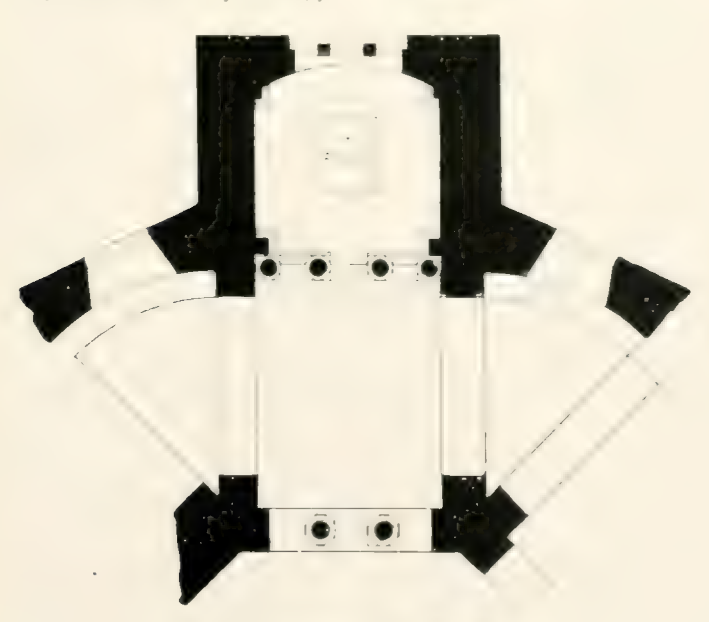


Fig. 15. Oberchor nach Buchkremer
Text S. 186

[1]) Rhoen, S. 37.
[2]) Lindner, S. 201; Bock Frz., Das Liebfrauenmunster z. Aach. in seiner ehemal. baul. Entstellung usw. Aach. 1866, S. 6.
[3]) Buchkremer, S. 243.

[4]) Kreuser J., Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik usw. I. Band. Bonn 1851, S. 22; Kraus, S. 278.
[5]) Jakob, S. 13.
[6]) Ebendaselbst.
[7]) Kreuser, S. 87.
[8]) Hübsch, S. 59.

Die Auszeichnung des Chores durch Erhöhung um einige Stufen, doch nicht durch mehr als zwei oder drei, blieb jedoch in allen Jahrhunderten Übung und die Benennung »Bema« ist geradezu darauf zurückzuführen. Wo diese Erhöhung in altchristlicher Zeit beträchtlicher ist, vermutet man innere Umgestaltung oder es liegt ein anderer Grund vor.[1])

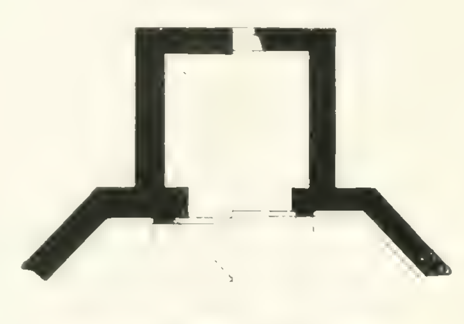


Fig. 17. Chor in Ottmarsheim

Daß der Aachener Chor gleich den übrigen Teilen der Kirche gewölbt gewesen ist, dürfte wohl nicht dem leisesten Zweifel unterliegen. Schon in den altchristlichen Kirchen galt für die Apsis das gleiche, als die Decken wie bei den meisten römischen Langhausbauten noch aus Holz bestanden und an das Wölben der übrigen Kirche noch nicht gedacht werden konnte.[2]) Durch die Wölbung wollte man offenbar wie schon bei den römischen Tempelnischen den Altar nebst dessen Umkreis hervorheben, bestimmte doch von jeher der Chor sogar die Größe der übrigen Kirchenteile, weshalb die alte Bau-

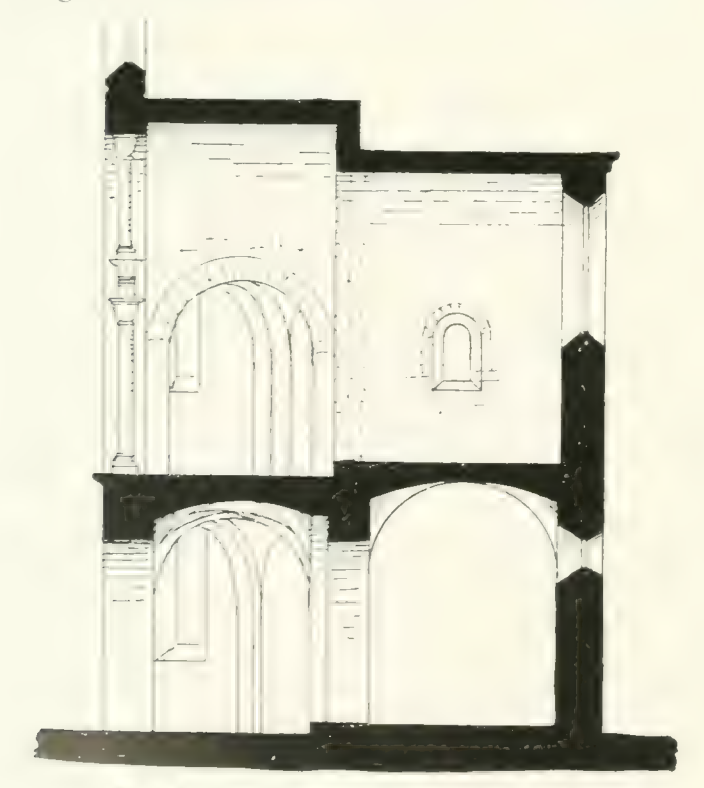


Fig. 18. Ottmarsheim, Schnitt durch den Chor

sprache den Ausdruck »des Chores Maß und Gerechtigkeit« kennt[3]) und weshalb man jeden neuen Kirchenbau im Osten begann.[4]) Auch beim Bau der Aachener Pfalzkapelle soll an dieser Regel festgehalten und die Fundamente zu deren Chor sollen schon mehrere Jahre früher gelegt worden sein als die übrigen Kirchenteile.

Es entsteht nun die Frage, wie der untere Chorraum in Aachen überwölbt gewesen sein mag, mit einem Kreuz- oder mit einem Tonnengewölbe.[5])

Sicheres darüber wird wohl niemals zu erforschen sein. Wäre ein Rückschluß von der Chorwölbung in der Kirche zu Ottmarsheim bei Basel, dieser Nachahmung des Aachener Münsters, überhaupt erlaubt, so könnte für das Untergeschoß in Aachen nur ein Kreuzgewölbe in Betracht kommen (Fig. 17 u. 18).[6]) Meine ausführlichere Begründung hierfür findet sich in der Wiener »Allgemeinen Bauzeitung«.[7])

Weiterhin beschäftigt uns hier der Gedanke, ob der Aachener Chor eingeschossig oder zweigeschossig gewesen ist. Nicht von allen Forschern wird dieser Punkt in letzterem Sinn entschieden. Man schließt sich zumeist der herrschenden Meinung an. So sagt Essenwein: »Es ist hergebracht, einen zweigeschossigen, quadratischen Bau anzunehmen, in welchem zwei Altäre übereinander standen, und wir haben uns bei Aufzeichnung unseres Planes, obwohl wir keinen Beleg für die Richtigkeit dieser Tradition finden konnten, doch derselben nicht entzogen« (Fig. 19).[8])

Der Nachweis für die Doppelgeschossigkeit wird nun auf verschiedene Weise zu erbringen gesucht.

Mertens redet von einer Frühmeßkirche für den oberen Umgang oder den sogenannten Obermünster und beruft sich auf eine Anzahl Doppelkapellen.[9]) Der Vergleich damit dürfte hinken.[10])

Rhoen nimmt den alten karolingischen Chor doppelgeschossig an unter Berufung auf die Zweigeschossigkeit des Rundschiffs und des Reliefs auf dem Karlsschrein. Von

[1]) Dehio u. v. Bezold, S. 93; Kraus, I. Bd., S. 301.

[2]) Hübsch, S. 23; Kreuser, S. 84.

[3]) Grüber Bernh., Vergleichende Sammlungen für christl.-mittelalterl. Bauk., 2. Teil, Augsburg 1841.

[4]) Nach Quix Christ. (Histor. Beschreibg. d. Münsterkirche u. der Heiligtumsfahrt in Aach. usw. Aach. 1825, S. 60 u. 61) wären die Fundamente des Chores am Aach. M. schon mehrere Jahre früher gelegt worden als diejenigen der übrigen Bauteile.

[5]) Mertens, S. 140; v. Reber, Kunstgesch. d. Mittelalters, Leipz. 1886, S. 193 Fig. 113; Buchkremer, S. 244.

[6]) Burckhardt, S. 28.

[7]) Traditionelles u. Hypothetisches im Gewölbebau des karoling. Münsters zu Aachen. 1906, Nr. 4.

[8]) Essenwein, S. 132.

[9]) Mertens, S. 140; Debey, S. 75.

[10]) Vgl.: »Über die Emporen in christl. Kirchen der ersten acht Jahrhunderte« vom Verf. (Zeitschr. f. christl. Kunst. Düsseldorf 1906, Nr. 4).

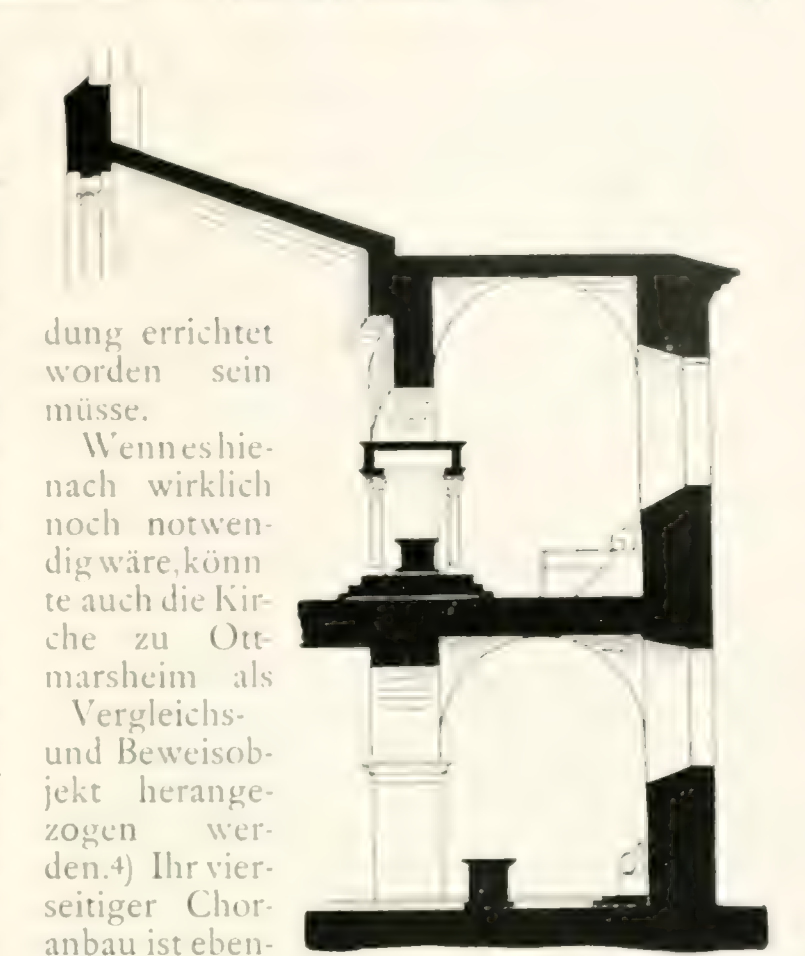
derselben Beweiskraft wie letzteres sind freilich auch die früher erwähnten Münzen und das Siegel »ad causas«.[1]

Buchkremer hinwiederum glaubt diese Doppelgeschossigkeit aus der Lebensbeschreibung Ludwigs des Frommen von Thegan deutlich herauslesen zu können und zwar aus der Stelle, wo von der Übertragung der Kaiserwürde auf jenen die Rede ist.[2]

Daß mit dem bei Thegan vorkommenden Ausdruck »in eminentiori loco« der Altar des Hochmünsters, nicht etwa bloß der um mehrere Stufen erhöhte der Unterkirche gemeint sein kann, dürfte bestimmt aus folgenden Darlegungen Picks hervorgehen.[3]

Bevor die christliche Gemeinde Aachens in der Kirche zum heil. Foillan eine eigene Pfarrkirche erhielt, wurde der Gottesdienst für sie im Dome abgehalten und zwar, wie man mit allem Recht annehmen darf, auf dem Hochmünster, wo ein der Auferstehung Christi gewidmeter Altar am Ende des zehnten Jahrhunderts urkundlich wiederholt erwähnt wird. Am 12. Oktober 997 schenkte nämlich Kaiser Otto III. bei seiner Anwesenheit in Aachen der dortigen Marienkirche, speziell dem oberen zu Ehren der Auferstehung Christi geweihten Altar, den Reichsort Dortmund im Westfalengau und am nämlichen Tage wandte er demselben Altar den Reichshof Tiel im Gau Teisterbant zu. Aus einer Urkunde Kaiser Ottos III. vom 6. Februar des Jahres 1000 wissen wir ferner, daß die Pfalzkapelle zu Ehren der Gottesmutter und der Auferstehung oder, wie es in einer Urkunde Kaiser Ottos I. vom 17. Januar 966 heißt, zu Ehren des Erlösers und seiner Mutter, der heil. Maria, von Karl d. Gr. erbaut wurde.

Da nun in älterer Zeit der Hochaltar regelmäßig denselben Patron mit der Kirche hatte und in der zu dem Stiftsgottesdienst benutzten Unterkirche des Münsters von jeher der St. Marienaltar als Hochaltar bezeichnet wird, so ist der Schluß begründet, sagt Pick, daß die Oberkirche, das Hochmünster, dem Erlöser oder der Auferstehung geweiht und der hier im Jahre 997 erwähnte Auferstehungsaltar der Hochaltar der Pfarrkirche war. Daraus, daß die Pfalzkapelle von Anfang an neben der heiligen Maria der Auferstehung oder dem Erlöser gewidmet war, folgert Pick weiter, daß der Auferstehungsaltar gleich bei ihrer Gründung errichtet worden sein müsse.



Münsterchor nach Essenwein u. a.

Wenn es hienach wirklich noch notwendig wäre, könnte auch die Kirche zu Ottmarsheim als Vergleichs- und Beweisobjekt herangezogen werden.[4] Ihr vierseitiger Choranbau ist ebenfalls zweistökkig und das untere Stockwerk entspricht völlig dem unteren, das obere Stockwerk dem oberen Umgang (Fig. 18). Auch die polygonale Kapelle zu Nymwegen, vermutlich ein Werk Karls d. Gr., hatte in beiden Stockwerken Altäre in kleinen Nischen.[5] Ausdrücklich sei hingegen betont, daß die besonders früher oft gerühmte Ähnlichkeit von S. Vitale zu Ravenna mit der Pfalzkapelle u. a. auch hinsichtlich des Chores nicht zutrifft, indem dort die Chornische nur die Höhe des unteren Geschosses der Abseiten erreicht und wie auch in Sergius und Bacchus und in der Sophienkirche zu Konstantinopel das Presbyterium zwar doppelgeschossig aufsteigt, aber nur in der Architektur markiert ist, keineswegs also durch Emporen unterbrochen wird.

Der Versuch einer Restauration des ursprünglichen Aachener oberen Chorabschlusses nach dem Oktogon zu führte bei all denjenigen, die einen solchen unternahmen, zu verschiedenen Ergebnissen.

An dieser Stelle findet sich bei Essenwein,

[1] Rhoen, S. 38.

[2] Buchkremer, S. 246 (Thegani vita Ludouici imp. in Mon. Germ. S. S. Tom. II, p. 591, 8133). — Haagen Friedr., Geschichte Achens von s. Anfäng. bis z. Ausgang d. sächs. Kaiserhauses (1024). Achen 1868.

[3] Pick Richard, Zur Geschichte des Aach. Münsters (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V., 8. Bd., 1886, S. 21 ff.).

[4] Über das Alter dieser Kirche waren schon vor drei Jahrh. sonderbare Ansichten verbreitet. Vgl. Burckhardt, S. 27.

[5] Baudri Fr., Organ f. christl. Kunst. 6. Jahrgang, Köln 1856 S. 3. — Wegen Erbauungszeit vgl. Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfrd. im Rheinlande, Bd. 77 v. 1884, S. 105; Humann G.: »Ist die Kapelle auf dem Valkhofe in Nymwegen von Karl d. Gr. erbaut? (Zeitschr. f. christl. Kunst v. Schnütgen, 9. Jahrgang 1896); Oltmans, Baukundige »Beidragen«, Deerde Jaargang 1845, S. 336.

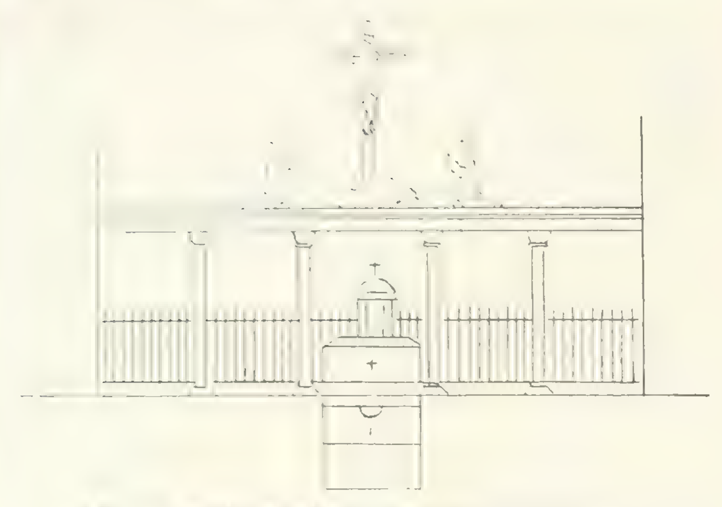


Fig. 20. Säulenabschluß des Oberchores nach Simar

Kugler, Mertens, v. Reber u. a. ein einfacher Bogen, Rhoen hingegen denkt sich dort eine Säulenstellung aus vier je paarweise wie in den oberen Bogen des Oktogons übereinander stehenden Säulen.[1]) Ein andermal spricht er allerdings davon, daß im Obergeschoß zwischen dem Oktogon und dem Chore ein Schutzgitter angebracht gewesen sei, in welches zur Verstärkung vier Säulen gestellt waren und daß diese Säulen ein in der ganzen Breite

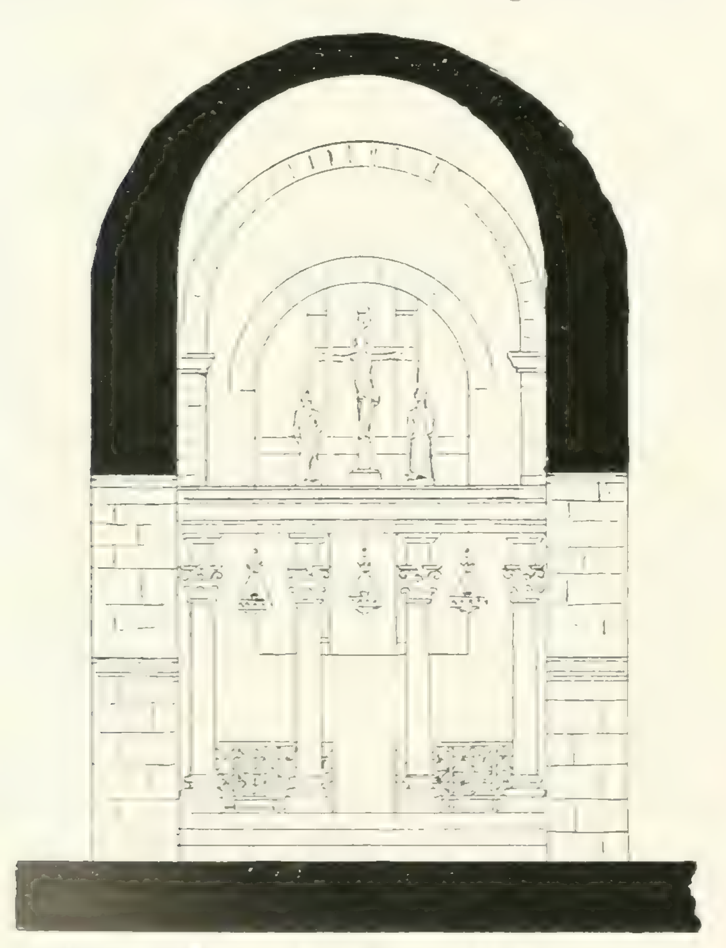


Fig. 21. Chorabschluß des Oberchores nach Buchkremer

des Chores sich erstreckendes Gebälke getragen haben.[2])

Buchkremer identifiziert mit P. à Beeck, Quix, Meyer und Noppius die vier zurzeit den neuen gotischen Hochaltarbaldachin tragenden Säulen mit denjenigen, welche ehedem mutmaßlich den oberen Chorabschluß gebildet haben.[3]) Noppius sagt darüber bereits: » . . . vnd aber vnder dem Creutz 4 etwan kleinere von Farben ein par grüne, so gegossen, vnd das andere par weiß, so gehaven.[4])

Nach Buchkremers Meinung gibt uns die Simarsche Zeichnung aus dem Jahre 1786 den sichersten Aufschluß über den Stand dieser Säulen und ihren Zusammenhang. Den darin liegenden Widerspruch löst Buchkremer in der Weise, daß er entweder einen Irrtum Simars oder eine spätere Umänderung annimmt (Figur 20).[5])

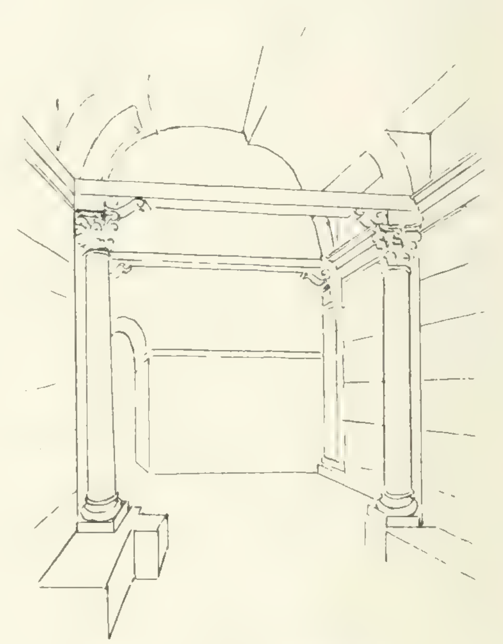


Fig. 22. Aus der Papstkrypta

Man sieht, es herrscht bei mehreren Autoren im großen und ganzen hinsichtlich des Chorabschlusses Übereinstimmung.

Durch die Simarsche Zeichnung sowohl wie auch durch die Beschreibung von P. à Beeck und Noppius wird freilich jener horizontale Balken erklärt, welchen man in dem Ölgemälde des Hendrik van Steenwijck oberhalb des in der mittleren Säulenordnung befindlichen Bronzegitters wahrnimmt. Es ist derselbe Architrav, mit dem à Beeck die Figuren des hl. Johannes und der hl. Maria in Verbindung bringt.[6])

Allein Buchkremer ist es, der jedenfalls zuerst das Kind beim wahren Namen nennt, wenn er für die genannte Säulenstellung mit Figuren die Bezeichnung Ikonostasis wählt (Fig. 21). Es ist dies eine Einrichtung, welche ihren Ausgangspunkt von den Katakomben genommen hätte, falls de Rossis Restauration der Papstkrypta (Coemeterium S. Callisto) richtig

[1]) Rhoen, S. [illegible] u. Bl. I Fig. 2 und Bl. II Fig. 5, der Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V., Bd. 8 (1886).

[2]) Rhoen, S. 61.

[3]) Buchkremer, S. 253 u. 255.

[4]) Noppius, I. Tl, S. 22. Nolten, S. 12.

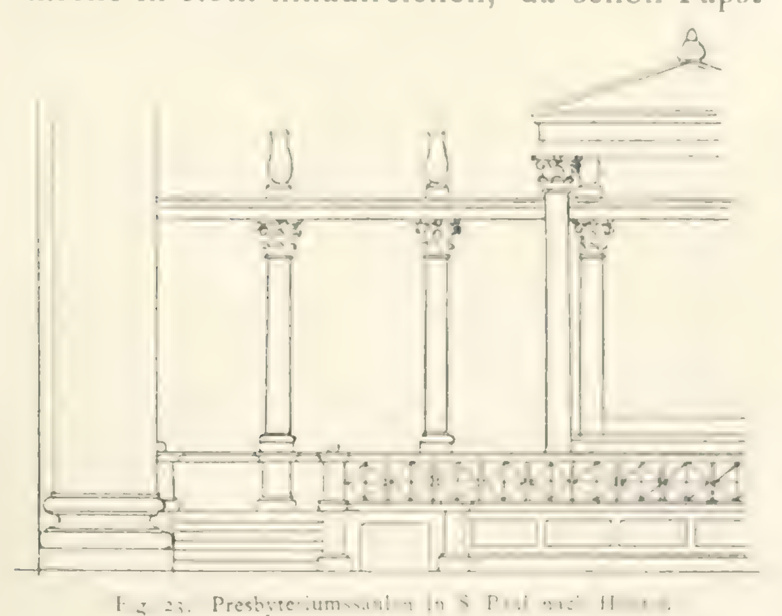
[5]) Simar ist um 1763 geb. — Der Nachlaß Rhoens († 1899) enthielt eine Pause nach einer Zeichnung Simars mit der Aufschrift: »Dies alles habe ich gefunden 1786. J. B. Simar, Bildhauer u. Baumeister.« Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V., Bd. 22, S. 218.

[6]) Buchkremer, S. 256; Faymonville K., Zur Kritik der Restauration d. Aach. Münsters. Mit sechs Abbild. Aach. 1904, Taf. I—III.

wäre. Effmann sagt allerdings davon: »... auch die beiden Seiten der Apsis können recht wohl von Anfang an eine der jetzigen ähnliche Anordnung gehabt haben, war ein solches Einrahmen von Nischen doch ein altes Motiv« (Fig. 22).[1])

Tatsächlich legte man schon frühzeitig in der christlichen Kirche quer über die Schiffe in einer gewissen Höhe einen Balken (trabes) und ein Kreuz oder ein Kruzifix erhob sich inmitten. Als die Basilika sich vergrößerte, genügte kein einfacher Balken ohne Unterstützungspunkte mehr. Man stellte Säulen darunter und das Ganze behielt den Namen bei. In der griechischen Kirche trennte schließlich die sogenannte Bilderwand, d. i. ein förmlicher mit Malereien bedeckter Holzverschlag, das Bema vollständig von der übrigen Kirche.[2]) Eine Art Ikonostasis war auch dem Okzident nicht fremd. Zu deren Adoptierung hat man sich hier indessen nie entschlossen, eine so vollständige Fernhaltung der Gläubigen vom Anblick der hl. Handlung hat dem Abendland nie beliebt.[3]) Es läßt sich vielmehr nur die Aufstellung von vier oder sechs Säulen, welche den Architrav stützen, also in einem gewissen Sinne eine Überleitung zur byzantinischen Bilderwand nachweisen.[4])

In ein hohes Alter muß die Säulenstellung vor dem Presbyterium der vatikanischen Peterskirche in Rom hinaufreichen, da schon Papst


Fig. 23. Presbyteriumssäulen in S. Paul nach Hübsch.

Gregor III. (731—741) eine zweite Reihe hin-

[1]) Effmann Wilh., Die karolingisch-ottonischen Bauten. Mit 288 Textfiguren u. 21 Taf. Straßburg 1899. Bd. I, S. 101 u. Taf. XII, S. 92. — v. Reber, Kunstgesch. d. Mittelalt. Leipz. 1886, Fig. 4.

[2]) Kraus, II. Bd., S. 376.

[3]) Dehio u. v. Bezold, S. 98.

[4]) Kraus, II. Bd., S. 376.

[5]) Dehio u. v. Bezold, S. 98.

[6]) Hübsch, S. 16 u. 17 Anm. 1 u. S. 23. Grundr. d. Petersk., Pl. III Fig. 1, Querschn. Pl. 4 Fig. 2.


Fig. 24. Vom Dom auf Torcello.

zufügte;[5]) daß diese und andere derartige Säulenstellungen mit einem Gebälk versehen wurden, geht deutlich aus einer Beschreibung des Anastasius bibliothecarius hervor.[6])

Eine Halle von 20 Säulen erhielt durch Papst Leo III. (795—816) die im Jahre 386 begonnene Paulskirche (Fig. 23). Ugonio (Staz. 29 p. 237), der das Presbyterium im Jahre 1558 noch vor der unter Sixtus V. angeordneten letzten Abänderung gesehen hat, gibt davon eine Beschreibung, die mit derjenigen Severanis übereinstimmt[7]) und Dehio und v. Bezold haben dieselbe nach ihrer vermutlichen Form in den Grundriß eingezeichnet.[8]) In Ravenna soll sich eine ähnliche Einrichtung mit vier silbernen Säulen in S. Giovanni Evangelista befunden haben[9]) und Schranken der beschriebenen Art besitzt noch heute der Dom auf Torcello (Fig. 24).[10]) An Pracht übertrafen jedoch die meisten übrigen die vier Porphyrsäulen der Stephanskirche zu Gaza, und die im Presbyterium der Sophienkirche in Konstantinopel noch erhaltenen zwölf Säulen sollen geradezu eine Sehenswürdigkeit sein.[11])

Auf dem Architravbalken fanden auch öfter wie z. B. in der Paulskirche zu Rom Kandelaber Platz. Ein treffliches, geradezu unmittelbares Vorbild scheint freilich dem Aachener Münster die alte Peterskirche geboten zu haben. Bei Anastasius bibliothecarius heißt es nämlich: ». . . . . . in quibus sunt expressae ab uno latere effigies Salvatoris et Apostolorum et ab alio latere Dei Genetricis et sanctarum Virginum. Posuitque super eas lilia et pharos argenteos, pens. in unum lib. septingentas.«[12])

Wenn indessen die Rekonstruktionen des kalten Schwimmbades (natatio frigida) in den Thermen des Caracalla nach Viollet-le-Duc und Friedr. v. Thiersch Anspruch auf völlige

[7]) Hübsch, S. 16 u. 17.

[8]) Dehio u. v. Bezold, S. 98; Hübsch S. 15, Pl. X Grundr., XI Durchschn., Fassaden u. Details, XII perspekt. Ansicht des Innern und Äußern.

[9]) Kraus, II. Bd., S. 376.

[10]) Ebendas., Fig. 312; Hübsch, S. 91.

[11]) Kraus, S. 376.

[12]) Hübsch, S. 16 u. 17 Anm. 1.

Richtigkeit erheben könnten, so hätte schon dort ein mächtiger Balken, gestützt von zwei Säulen zwischen Pilastern und alles unter einem Bogen, einen Baderaum von einem Korridor geschieden. Ja, zu unserer Überraschung hätten auf dem Balken desselben Motivs, das sich unter einem Bogen befindet, welcher zu dem Hauptraum der gleichen Thermen führt, nach Viollet-le-Duc nicht einmal die Figuren oder Figurengruppen gefehlt (Fig. 25).[1])

Die Verwendung einer Säulenstellung genannter Art zwischen Altarraum und Kirche in Rom dürfte die Annahme einer »Ikonostasis« im Münster zu Aachen bei der bekannten Vorliebe Karls des Großen für römische Einrichtungen[2]) rechtfertigen.

Gleichwohl sei hier noch der Vermutung Essenweins Raum gewährt, die Klosterkirche zu Michelstadt, welche schon von Einhard, demnach bald nach der Aachener Pfalzkapelle, erbaut worden ist, hätte am Ende der Arkaden am Chore eine Trennungswand, der Ikonostasis der Griechen entsprechend, besessen, in der eine oder drei Bogenöffnungen zu denken wären, die Schiff und Chor verbunden hätten.[3])

Bei der Rekonstruktion des Aachener Einbaues, der »Ikonostasis«, hat Buchkremer

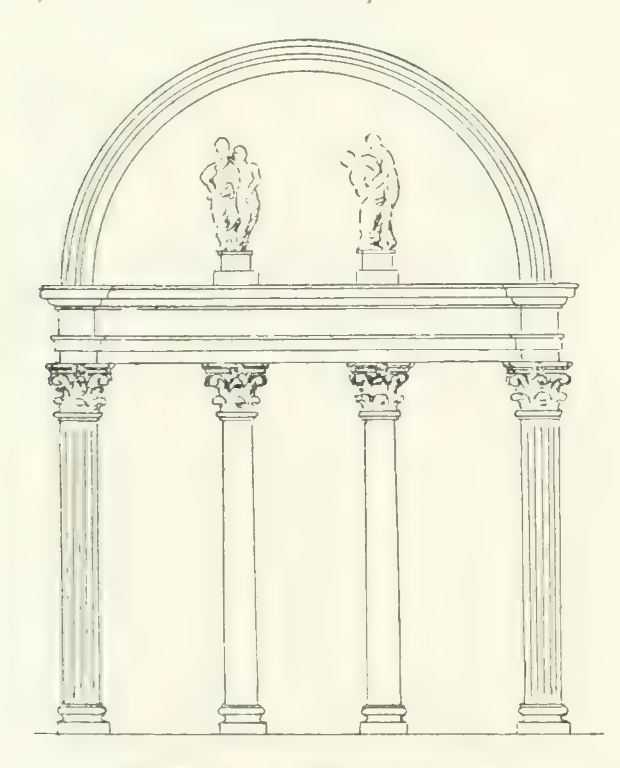


Fig. 25. Von den Caracallathermen.

die Säulen vor, nicht zwischen die beiden Wandpfeiler gestellt, um einer Verkürzung der Choranlage vorzubeugen (Fig. 15). Wären denn jene unbedingt vorauszusetzen? Sie könnten wohl wegbleiben, ohne die Sicherheit des Ganzen zu gefährden, hat sie derselbe Autor doch im Untergeschoß lediglich aus »formalen Gründen« angenommen. Stützte sich dagegen der Tragebogen zwischen dem östlichen Gewölbejoch und dem Chore auf den Architrav (trabes) des Chorabschlusses, so würde dessen Säulen ein wirklicher, statischer höherer Dienst zu teil und sie erschienen nicht als bloße Paradestücke. Das ureigenste Gebiet der Säulen ist allerdings das der Dekoration, allein ein Verstoß gegen diese Bauregel ist bei Wandsäulen weniger bemerkbar als bei freistehenden (Fig. 26 u. 27).

Es handelt sich jetzt um die Höhenlage der Gewölbe des ehemaligen Chorraumes und des anstoßenden Gewölbejochs. Diese bildete bei Untersuchung der Pfalzkapelle auf ihren ursprünglichen Zustand von jeher einen strittigen Punkt.

Bei einigen Forschern wie bei Essenwein (Fig. 19), Mertens, v. Reber findet sich das angrenzende Gewölbejoch gleich den benachbarten Tonnengewölben schräg vor,[4]) bei anderen dagegen, z. B. bei Dehio und v. Bezold, Rhoen und Buchkremer ist es horizontal gleich dem vor der Vorhalle und dem entsprechenden in Ottmarsheim[5]) und zwar deshalb, weil dem Chore im Obergeschoß dadurch eine ansehnlichere, passendere Höhe gegeben werden konnte.

Allein dieser Grund und der »organische« Anschluß von Chorraum und Rundschiff genügten Buchkremer nicht. Seine Untersuchung erstreckte sich deshalb auf die noch stehenden Pfeiler in derjenigen Höhe, wo ehemals das alte Tonnengewölbe angeschnitten haben mußte. Die dort vorgefundenen ottonischen Malereien dürften jeden Zweifel darüber, daß das östlich gelegene Gewölbejoch eine andere als eine horizontale Lage gehabt, für immer beseitigt haben (Fig. 27 bei t).[6])

Unklar hinwiederum bleibt es jedenfalls immer, welcher Höhenunterschied anfänglich zwischen dem Chorgewölbe und dem anstoßenden Gewölbe bestanden haben mag. Es wird teils gleiche Höhe, teils etwas niedrigerer Chorraum angesetzt. Letzteres mag wohl das Zutreffende sein. In jedem Falle waren beide Räumlichkeiten

[1]) Baumeister A., Denkmäler des klassischen Altertums, München u. Leipz. 1888, 3. Bd., Fig. 1856, S. 1772; Kuhn P. Alb., Allgem. Kunstgeschichte, 10. Lief., 2. Bd., Einsiedeln, Waldshut u. Köln 1897, Beilage.

[2]) Vgl.: »Die ursprüngl. Gest. d. Vorhallenbaues am Aach. Münster u. s. Vorgänger,« vom Verf. Stadtamhof b. Regensburg 1906, S. 26.

[3]) Essenwein, S. 136.

[4]) Mertens, Taf. 340; v. Reber, Kunstgesch. d. Mittelalters, Fig. 113.

[5]) Dehio u. v. Bezold, Taf. 40, Fig. 2; Rhoen, Bl. II Fig. 5; Buchkremer, Taf. 4 Fig. 4.

[6]) Ausführliches darüber bei Buchkremer, S. 251.

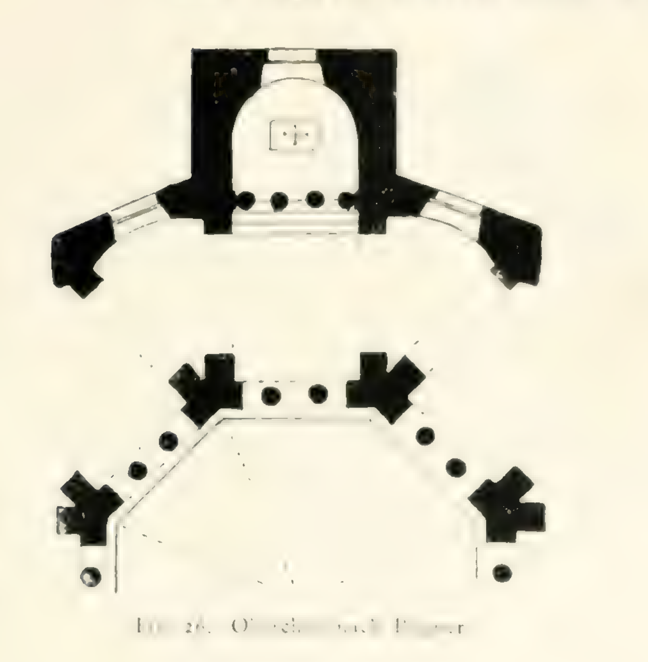


Fig. 26. Oberchor nach Bogner

aus technischen wie ästhetischen Erwägungen durch einen Gurtbogen zu trennen.

Das Gefühl für eine auch in Bezug auf Höhe den übrigen Bauteilen gegenüber sich verengernde Chornische sei, so möchte man glauben, ein natürliches und deshalb uralt; kennen doch schon vielfach die heidnischen Tempel für den auserlesenen Ort, für die dem christlichen Chorraum entsprechende Tempelzella, ein allseitig sich verkleinerndes Gemach.[1]) Auch in der Ottmarsheimer Kirche hat der obere Chor eine geringere Höhe als das horizontal liegende Gewölbe des sich davor befindenden Gewölbejochs (Fig. 18).

Nun zur Einwölbung des oberen Chorraumes in Aachen!

Die allgemeine Ansicht, daß hier das Tonnengewölbe bis zur östlichen Abschlußwand lief, vermag Verfasser deshalb nicht zu befürworten, weil dergleichen seines Wissens (außer nachmals z. B. in Ottmarsheim) nirgends in Zentral-, vielleicht auch Langhausbauten geschah. Derselbe ist vielmehr für einen halbkugeligen östlichen Abschluß (Fig. 26 u. 27). Seine eingehenden Darlegungen für diese Form sind in der Wiener »Allgemeinen Bauzeitung« zu finden.[2])

Schließlich sei in Bezug auf die innere Ausstattung des Aachener Chores bemerkt, daß Buchkremer wohl mit Recht zur Vervollständigung der ganzen Anlage ein Velum und Gitterabschlüsse vorsieht;[3]) hat man doch Spuren von Steingittern vor dem Chore schon in den Katakomben entdeckt.[4])

Für den in einer kaiserlichen Schloßkapelle hie und da wahrscheinlich zu entfaltenden Prunk erwies sich wohl der karolingische Chorraum als zu klein, da der Altar nebst den für die kirchlichen Zeremonien erforderlichen Raum nur eine Tiefe von 2,10 m gehabt hätte.[5]) Es wird also die Vermutung berechtigt sein, daß das anstoßende östliche Quadrat des Rundschiffs zum Chore gezogen worden ist. Später, mit der weiteren Ausgestaltung des Ritus, wird man vielleicht noch die beiden anstoßenden dreieckigen Räume dazu gewählt haben. Buchkremer und Rhoen nahmen die mutmaßliche Ausdehnung des Chorraumes verschieden groß an.[6]) Soviel soll übrigens feststehen, daß vor der Erbauung des gotischen Chores die Sitze der Geistlichkeit beim Offizium im Oktogon angebracht waren, um dessen Zentrum sie sich bogenförmig auf beiden Seiten herumzogen.[7])

Für den Fall, daß im Aachener Münster außer dem eigentlichen Chorraum hierzu noch andere quadratische und dreieckige Felder verwendet wurden, fehlt es in der Kunstgeschichte nicht an Beispielen. So wurde das allezeit hilfreich zur Hand liegende Mittel der Schrankenabteilung, wodurch architektonisch betrachtet, ein dem Gemeindehaus gehöriger Raum rituell dem Priesterraum hinzuwuchs, angewendet in S. Clemente in Rom,[8]) in der Basilika in Henchir-Seffan, im römi-

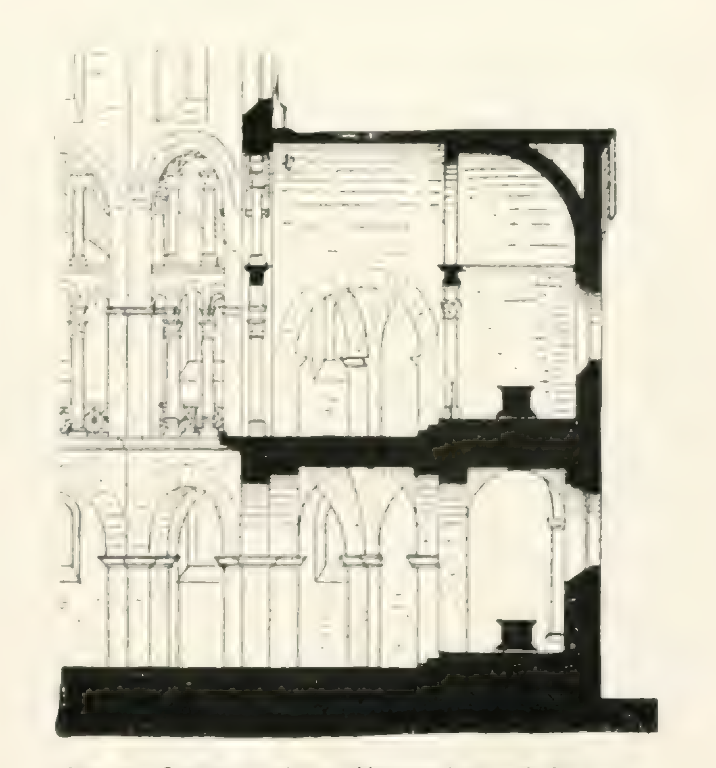


Fig. 27. Schnitt durch den Münsterchor nach Bogner

schen Afrika,[9]) sowie möglicherweise in der Kathedralkirche zu Parenzo auf der Insel

[1]) Kunsthistor. Bilderb. Nr. 1 Fig. 10, u. Nr. 3 Fig. 5
[2]) Siehe Anm. 47.
[3]) Buchkremer, S. 262.
[4]) Jakob, S. 13 Anm. 1.

[5]) Rhoen, S. 45 u. 46.
[6]) Buchkremer, Taf. 4 Fig. 2; Rhoen, Taf. 2 Fig. 1.
[7]) Mertens, S. 140.
[8]) Dehio u. v. Bezold S. 96, Fig. 2 Taf. 27.
[9]) Kraus, II. Bd., S. 275.

Istrien[1]) und im Mittelschiff des alten Domes auf Torcello.[2])

Jetzt zur mutmaßlichen äußeren Ansicht des karolingischen Chores!

Nach den Münzen Fig. 5 und 6 hätte dessen Dach höher gelegen als die Dächer des Umgangs, wodurch ein Fenster der Kuppel verdeckt worden wäre und doch wäre der Chor nicht so hoch gewesen, daß man eine Treppe zum Dachboden der Kuppel gewonnen hätte. Überdies wäre das Chordach in der Höhe fast dem des Vestibülturms gleich gekommen, wenn dieser, nicht ein Treppenturm, auf den Münzen dargestellt sein soll.

In geringerem Maße findet sich die erstgenannte Ungereimtheit auch an dem Siegelstempel »ad causas« (Fig. 2). Schätzbare Andeutungen hingegen bietet das Karlsschreinrelief, wenn es auch in verschiedenen Punkten Ungenauigkeiten aufweist, die mit der schwierigen Behandlung des Materials zu entschuldigen sein dürften. Die Pfalzkapelle ist hier von der Südseite aus dargestellt. Man erkennt genau die beiden Geschosse und die Fensterreihen des Sechzehnecks. Die Dachhöhe desselben stimmt mit derjenigen des Chores überein (Fig. 7).

Die Horizontalstreifen im Chore auf den Münzen Adolfs (Fig. 6) sollen wahrscheinlich Mauerfugen vorstellen. Fenster, wie sie auch hier am Sechzehneck bestimmt angedeutet sind, wären demnach in der seitlichen Chorwand nicht vorhanden gewesen. Das gleiche gilt für das Karlsschreinrelief. Sollten die diagonalstehenden Kreuzchen auf den Münzen Alberts I. seitliche Fenster darstellen, so hätte der Chor deren drei übereinander besessen (Fig. 5). Bei Annahme eines perspektivischen Bildes würde das auf dem Siegelabdruck sichtbare Fenster des Erdgeschosses der Vorder-(Seiten-)wand, nicht der Ostwand angehören (Fig. 2).

Auffallend müßte es auf den ersten Blick erscheinen, wenn die seitlichen Chorwände keine Fenster gehabt hätten.[3]) Und doch erkennen wir das gleiche auch am Chore von St. Michael zu Fulda (Fig. 28) und an dem zu Ottmarsheim (Fig. 17), diesen beiden Nachahmungen des Aachener Münsters, wie überhaupt solche Fälle schon vorher nichts Außergewöhnliches bedeuteten. So waren die Apsiden an einigen


Fig. 28. Chor des Domes zu Fulda

altchristlichen Bauten, z. B. am Dome auf Torcello bei Venedig[4]) und an der Kirche der hl. Märtyrer Gervasius und Protasius zu Mailand, heutzutage S. Ambrogio genannt, nur mit je einem einzigen Fenster versehen. Hübsch führt diese Eigentümlichkeit geradezu auf den Einfluß der Mailändischen Bauschule zurück.[5])

Für die Feststellung des unteren Teiles der äußeren Chorrückwand können nur mehr das Karlsschreinrelief und das Siegelstempel »ad causas« Aufschluß geben. Darnach wäre dort ein im Halbkreis überdecktes Fenster analog demjenigen des Rundschiffs vorhanden gewesen.

Für das Obergeschoß der Rückwand nimmt Rhoen die gleiche Fensterform an,[6]) während ihm Buchkremer dieselbe Einteilung wie dem Fenster der oberen Vorhalle und damit die Form der großen Fenster der Sophienkirche in Konstantinopel gibt.[7]) Ihm weisen die Münze (Fig. 4) und das Karlsschreinrelief den Weg.[8]) Ebenso beachtenswert wäre in diesem Betreff die Münze Fig. 3 (vgl. S. 178). Beide Münzen zeigen allerdings das obere Chorfenster bedeutend größer als die des Oktogons, woraus Buchkremer schließt, daß die beiden oberen Fenster auf dem Karlsschreinrelief (Fenster im Obergeschoß und Giebelfenster) zusammengehört hätten und der sie trennende Horizontalstrich in Traufhöhe nur eine Teilung der großen Fensterfläche wäre.[9])

Buchkremers Anknüpfung an das obere Vorhallenfenster enthält gewiß viel Beachtenswertes und Verfasser hat gerade in einer seiner Arbeiten mit Bezug darauf den Satz ausgesprochen, es sei zum mindesten wahrscheinlich, daß sich ein einmal angewandtes Füllungsmotiv, wie wir es in den hohen Arkaden des Aachener Oktogons sehen, durch den ganzen Bau hindurchzog und damit die einheitlichere Wirkung sicherte.[10]) Wenn wir indessen von

[1]) Hübsch, S. 47.

[2]) Ebendas. S. 91.

[3]) Es sei hier an die Sage erinnert, wonach Kaiser Justinian in der Apsis der Sophienk. infolge eines Traumgesichtes drei Fenster als Andeutung der heil. Dreieinigkeit anbringen ließ. Vgl. v. Quast Ferd. v., Die altchristl. Bauwerke von Ravenna vom 5.—9. Jahrh. Mit 10 Taf. Berlin 1842. S. 35.

[4]) Hübsch (S. 92, Pl. XXXVIII Fig. 21) hält ihn f. d. noch in allen wesentl. Teilen erhalt. latein. Basilika d. 7. Jahrh. — Mothes (Die Bauk. d. Mittelalt. in Italien, I. Bd., Jena 1884, S. 24) nennt als Zeit d. Erbauung d. Jahr 641.

[5]) Hübsch, S. 90, Pl. III Fig. 14 Grundr. in der ursprüngl. Gestalt.

[6]) Rhoen, Bl. 2 Fig. 5.

[7]) Buchkremer, Taf. 4 Fig. 6.

[8]) Dannenberg, S. 141, Taf. 13 No 301.

[9]) Buchkremer, S. 252.

[10]) Vgl.: »Die ursprüngl. Gestalt d. Vorhallenbaues am Aach. Münster u. s. Vorgänger« vom Verf., S. 15.

Karls d. Gr. Zeit an unseren Blick rückwärts wenden, so können wir hinsichtlich der Chorfenster zu einem anderen Ergebnis gelangen. Es darf nämlich nicht übersehen werden, daß die Sitte, die Apsis mit dem Altar an das Ostende zu verlegen, mutmaßlich erst in Ravenna und der byzantinischen Reichshälfte aufkam, eine Sitte, die nach Ansicht mancher Forscher für das Architektonische die wichtige Folge hatte, daß an Stelle der alten lichtlosen Apsiden befensterte traten, während andere wiederum dieselbe Neuerung mit der freieren Umgebung der späteren Kirchenbauten in Verbindung bringen.[1])

Daß es in jenen Tagen, wie auch noch zu Karls d. Gr. Zeit, nicht erwünscht sein mochte, eine Fülle von Licht über den Chor, noch weniger über den kleinen Aachener Oberchor zu ergießen, ist naheliegend. Die Bezugnahme Buchkremers auf die Sophienkirche ist auch insoferne nicht ganz einwandfrei, als dort wohl andere Kirchenteile, nicht aber der Chor durch ein großes, geteiltes Fenster Licht empfing. Dagegen könnte an das Chorgiebelfenster in S. Vitale zu Ravenna gedacht werden, doch ist hier der Chor überhaupt mannigfaltiger durchgebildet (Fig. 29). Die größeren Fenster auf den angezogenen Münzen Fig. 3 u. 4 erklären sich vielleicht damit, daß dem Stempelschneider ein größerer Raum zu Gebote stand, welchen er in seiner Naivität voll ausnützte. Oder sollten wir ihm wirklich soviel Rücksicht auf die perspektivische Darstellungsweise zutrauen, daß er das Chorfenster größer hielt, weil es dem Beschauer am nächsten liegt? Es wird ihm gewiß ergangen sein wie jenen römischen Medailleuren, welche Tempel mit mehr oder weniger Säulen darstellten, die nicht verschiedene Tempel repräsentieren, sondern immer nur ein und denselben, nämlich den Tempel der Vesta. Auch die Münzenschneider nahmen nach ihrem Gutdünken mehr oder weniger in ein Bild auf, um es sich bei der Kleinheit des Raumes bequemer machen zu können (car les Monétaires, pour s'accommoder à la petitesse de l'espace, en ont mis plus ou moins selon leur fantaisie).[2])


Fig. 29. Chor von S. Vitale

Nach dem Karlsschreinrelief lag der First des Chordaches mit dem des Rundschiffs in gleicher Höhe. Das Chordach ging über das östliche Quadrat des Rundschiffs hinweg und schnitt in das Dach des letzteren ein. Das auf demselben Relief flüchtig hingeworfene Gurtgesimse über den Fenstern des Untergeschosses kann wohl für eine freie Zutat des Künstlers gehalten werden, weil Fenstereinfassungen sowie ein Gurtgesimse auch dem Oktogon fehlten. Bezüglich des Horizontalgesimses in Traufhöhe können Zweifel obwalten. Auf den Münzen Fig. 3 u. 4 teilen solche Gesimse den Giebel nicht. Tatsächlich ändert sich letzterer schon in der altchristlichen Architektur dahin ab, daß gewöhnlich das Horizontalgesimse wegbleibt oder dem schräg ansteigenden Gesimse untergeordnet wird.[3]) Auf diese Weise steht es in einem Gegensatz zum antiken Giebelbau, welcher außer dem dem Dachrand entsprechenden schrägen Gesimse noch ein horizontales von ebenso starkem Vorsprung besitzt.

Das Hauptgesimse des Aachener Sechzehnecks wird mit der Giebelneigung ansteigend, den Abschluß gebildet haben. Es sei aber doch darauf kingewiesen, daß die Münzen Fig. 5 und 6 übereinstimmend eine Abschrägung nach Art eines Walmdaches, somit einen den östlicken Rundschiffdächern sich anpassenden Bauteil erkennen lassen, während der lotrechte Giebel immer etwas Starres ausdrückt. Auch der Giebel auf dem Siegel »ad causas« erinnert etwas an den Walm. Wenn diesem hier indes keine besondere Bedeutung beigemessen wird, so geschieht es u. a. deshalb, weil Walmdächer zur Zeit Karls d. Gr. noch nicht im Schwange gewesen sein sollen.[4])

Nach den in Betracht kommenden Münzen,

[1]) Essenwein, S. 71.
[2]) Montfaucon Bern. de, L'Antiquité expliquée et représentée en figures, Tome I, Paris 1729, pag. 71.
[3]) Hübsch, S. 37; Dehio u. v. Bezold, S. 115.
[4]) Kraus, II. Bd., S. 292.

Verzeichnis der Abbildungen zum Artikel »Der Altarraum in der Aachener Pfalzkapelle«.

dem Karlsschreinrelief und dem Siegel »ad causas« zierte schließlich ein mächtiges Kreuz die Giebelspitze des karolingischen Chores, um schon von außen die heiligste Stätte des Innern, die Opferstätte, zu kennzeichnen.

GRÜNEWALDS »MADONNA VON STUPPACH«

Von Dr. MAX SCHERMANN

Am reichgestirnten Himmel altdeutscher Malerei herrscht das Zwillingsgestirn der Dioskuren, Dürer und Holbein, als glanzspendender Mittelpunkt, neben dem die anderen auf die große Menge kaum ein wirksames Licht zu verbreiten vermochten. Ja, Dürer war eigentlich selbst der Held und die Sonne des weiten Reiches, die übrigen eben seine Diadochen. Ob er in dieser souveränen Herrscherstellung auch fürderhin verbleiben wird?

Ein neuer Stern von hellstrahlender Lichtfülle ist aufgegangen, ein Meteor Grünewaldscher Kunst. Tut es seinem Glanze Abbruch, daß er über dem idyllischen Kirchlein eines schwäbisch-fränkischen Dorfes steht? Dieses »Bethlehem« wird inskünftig nicht mehr die geringste unter den fürstlichen Städten altdeutscher Kunst sein!

Das Bild (auf Holz gemalt, 1,86 m lang, 1,50 m breit) befindet sich im Hochaltar der Pfarrkirche von Stuppach (eine Stunde Weges von der ehemaligen Deutschordensresidenz Mergentheim). Obwohl schon im ganzen wohl fünfmal restauriert, ist es zum Glück recht gut erhalten. Eine schon Jahrzehnte alte Dorftradition nannte Grünewald als Meister, ohne daß vonseiten der Kunstkenner über die Urheberschaft tiefergehende Untersuchungen angestellt worden wären. Der erste Sachkundige, der wohl auf Grünewald abhob, scheint der Ulmer Restaurator Dirr (1880) gewesen zu sein. Anläßlich der Restauration der Kirche wurde Kirchenmaler Ettle von Ellwangen auf das Altarbild aufmerksam, — derselbe, der es alsdann zum letzten Male mit viel Geschick restaurierte. Seine Vermutung über Grünewalds Urheberschaft suchte der Maler durch Erkundigungen in Dresden und Nürnberg zu erhärten, ohne daß jedoch auf Grund der ungenügenden Wiedergaben ein bündiges Urteil über den Meister zu erlangen war. September 1907 erschien Prof. K. v. Lange, damals im Nebenamt Direktor der Stuttgarter Gemäldegalerie, in Stuppach und bezeichnete nach einem im Freien vorgenommenen Augenschein das Bild als ein Werk Grünewalds.

Treten wir der heiligen Szene auf kurze Augenblicke näher, um in stiller Betrachtung die unfehlbare Wirkung dieses Meisterwerkes zu genießen.[1])

Zwischen üppigem Pflanzen- und Baumwachstum, das uns in den sonnigen Süden Italiens weist, gewahren wir die jungfräuliche Mutter mit ihrem Kind in Lebensgröße, auf einer Steinbank sitzend. Bestrickende Milde atmet das edle Gesicht der vornehmen Frau. Ihr zärtlicher Blick ruht auf dem blondgekrausten Köpfchen des entzückenden, frischen Knaben, dem sie mit zierlichster Hand einen Granatapfel reicht. Wie ein kristallener Quell perlt der lange, mitten gescheitelte Haarstrom in flachsblonden Wellen, von unendlich vielen intimsten Lichteffekten beleuchtet, über ein sattblaues, violett gefüttertes Mäntelchen. Darunter trägt die Gottesmutter als Hauptgewand ein goldbrokatenes, karminrotes Ärmelkleid, das mit silbergrauem Pelz verbrämt ist und

[1]) Eine Publikation und ausführliche Besprechung von K. v. Lange ist vor kurzem im 1. Heft des Jahrbuchs der Königl. Preußischen Kunstsammlungen 1908 erschienen. Die nach S. 192 eingeschaltete Abbildung ist nach einer Photographie (30 X 40) aus dem Atelier des Hofphotographen L. Holl-Mergentheim angefertigt.

Der Abdruck dieses Artikels verzögerte sich infolge Raummangels.

Fig. 12. S. Giacomo di Rialto in Venedig nach Mothes.
» 13. Aachener Münsterchor nach Lenoir.
» 14. Ursprünglicher Aachener Unterchor nach Buchkremer.
» 15. Ursprünglicher Aachener Oberchor nach Buchkremer.
» 16. Ursprünglicher Aachener Münsterchor nach Mertens.
» 17. Chor der Kirche in Ottmarsheim nach Burckhardt.
» 18. Schnitt durch den Chor der Ottmarsheimer Kirche nach Dehio und v. Bezold.
» 19. Schnitt des mutmaßlichen Aachener Münsterchores nach Essenwein u. a.
» 20. Säulenabschluß des Oberchores im Aachener Münster nach Simar (aus Buchkremer).
Fig. 21. Säulenabschluß des Oberchores nach Buchkremer.
» 22. Aus der Papstkrypta (Coemeterium S. Callisto) nach v. Reber.
» 23. Presbyteriumssäulen in der St. Paulskirche nach Hübsch.
» 24. Presbyteriumssäulen im Dome auf Torcello nach Kraus.
» 25. Säulenabschluß in den Caracallathermen nach Baumeister.
» 26. Ursprünglicher Oberchor des Aachener Münsters nach Bogner.
» 27. Schnitt durch den mutmaßlichen Aachener Münsterchor nach Bogner.
» 28. Chor des Domes zu Fulda.
» 29. Chor von S. Vitale zu Ravenna nach v. Quast.



WALTER HEIMIG (DÜSSELDORF) CHRISTUS AM KREUZ

[illegible]

in großem Faltenwurf auf den Boden über die Kniee niederwallt. Ein meisterlich gelungener, wunderbar durchsichtiger Schleier gleitet von der rechten Hand nach dem linken Knie hinüber.

Man kann sich an der Hoheit des farbenprächtigen Mittelgrundes kaum sattsehen. Und doch wirken auch die übrigen Teile der reichen Komposition mit zum überwältigenden Eindruck. Mit hingebender Emsigkeit ist die Landschaft des köstlichen Gartens behandelt: der bräunlich-grüne Grund, Früchte tragende Feigenbäumchen, ein reich ausgeführter Granatbaum, der in seinem schlanken Wuchs sich an die Delikatesse der Haarlinien anschmiegt, ein mit hochaufragenden Lilien, mit Rosen und Gänseblümchen gefüllter Blumentopf, das effektvoll beleuchtete Schüsselchen, aus dem ein Rosenkranz von roten Perlen hängt, Bienenstände und Schleusen, vor allem das aus dem Hintergrund (links) heraustretende Frauenmünster, mit Chor und Vorhalle, mit seinen Spitzbogen, Galerien und Rosetten, in dem man die Züge der alten Mainzer »Grädelkirche« (Unserer lieben Frau ad gradus) erkennen will (Rieffel), teilweise auch Anklänge an den Aschaffenburger oder Straßburger Dom (Lange) vermutet. Über dieses reichbelebte Stilleben, auf dessen Hintergrund sich das leicht angedeutete Bild eines deutschen Städt-

chens hinzieht, schweift das Auge in die Ferne einer von Wald, Schneebergen, Auen und einem bläulichen See gebildeten Landschaft.

Noch ist des Schauens kein Ende! Unsere Blicke werden emporgehoben in weite Himmelshöhen zu einem aus leichtem Gewölk heraustretenden Irisbogen, darinnen Gott Vater erscheint, mit Zepter und Weltkugel in den Händen. Eine Legion von Engeln umschwärmt ihn; zwei der geflügelten Boten sieht man, eine Krone tragend, zur Erde schweben. Von dieser himmlischen Szene flutet der magische Schein himmlischer Glorie in virtuoser Abtönung nieder auf die heilige Szene.

Wo ist so schön wie hier die Zartheit der Legende in mystischen Zauber gekleidet? Im Banne dieses seligen Friedens, den ein Meisterwerk altdeutscher Kunst über den Beschauer ausgießt, erinnern wir uns der Worte Faustens:

»Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Hauch.«

Wer soll der Künstler sein, der eine solche Virtuosität der Form mit diesem Reichtum psychischer Qualitäten in sich vereinigt? Es ist Grünewaldsche Kunst, des Meisters der Kolmarer Madonna auf dem Isenheimer Altar, und zwar im Zenith ihrer Formenschönheit. Oder will uns dünken, daß der Meister jener Kreuzigungsszene auf dem großen Altarwerk, die ob der dämonischen Schilderung des Kruzifixus nicht mit Unrecht als die schauerlichste Darstellung des Dramas auf Golgatha in der deutschen Kunst gilt, nicht auch befähigt gewesen wäre zu solch klassischer Abgeklärtheit? Haben doch auch in Dürers Künstlerbrust zwei Seelen gewohnt; ebenso wie Lucas Cranach neben seiner pedantischen Schönmalerei jene goldhaarigen Madonnen voll schlichter Treuherzigkeit schuf. Grünewald verfügte in der Tat — das lehren seine bisher bekannten Werke mit deutlicher Sprache — über eine unerschöpfliche Skala des Pathos, das ihn zum tollsten Realisten, aber auch zum geläutertsten Idealisten werden ließ. Diese vulkanische Kraft, die ihn zum Maler der »Versuchung des hl. Antonius« machte, hat ihn zum Meister jener in der deutschen Kunst einzig vollendeten Licht- und Farbenvision, des »Auferstehungswunders« erhoben. Ihr entspricht die effektvolle Meisterschaft, mit der er in seiner »Verkündigung« das Problem des Halbdunkels und der Lichtwirkung im Binnenraum als erster und größter löste. Aus ihr ist aber auch der Farben- und Formenzauber dieses irdisch-himmlischen Märchens, des Stuppacher Madonnenbildes, geflossen.

Das Farbenspiel des Gemäldes, ausgezeichnet durch wunderbare Modulationen, das neben der deutlichen Freude an der Sinnlichkeit der Farbe eine dezente Abgewogenheit zur Schau trägt, stellt den Meister von Aschaffenburg dem farbenprächtigen Maler von Parma würdig an die Seite. Nur daß Grünewald vielleicht noch früher als Correggio in deutschen Landen Licht und Farbe zu wesentlichen Bedingungen des malerischen Ausdrucks gemacht hat.

Ob auch auf seine Palette ein Strahl südlicher Sonne gefallen? Die schweigsame Hoheit des Stuppacher Madonnentypus gemahnt uns an die keuschen, blassen Frauen Leonardos; nicht weniger bilden auch diese feinen, zarten Hände, »deren weiche Berührung vibrieren macht«, und die wir auch an den Frauengestalten Correggios wiederfinden, einen bemerkenswerten Teil von Leonardos Frauenideal. Auch die ungemein reiche Vegetation unseres Bildes, die der Meister mit freiester Souveränität und liebevollster Hingebung behandelt hat, weist in ihren Formen nach dem üppig sprießenden Boden italischer Landschaft. Doch in allem genommen ist des Meisters Kunst und Art zu deutsch, als daß wir ihm seine überraschende Originalität auch nur im geringsten schmälern dürften.

So ist denn dieser selige Friede der Stimmung, dieser Adel der Form, welche unser Bild zieren, die grandiose Leistung des Meisters, dessen gigantische Kraft sich an dem Gräulichsten erprobt hat, der auch heute noch ein gerüttelt Maß von überzeugender Wahrheit und geläutertem Realismus besitzt. Doch hat er nunmehr sein künstlerisches Ungestüm glücklich in die Bahnen abgeklärtester Renaissancekunst hinübergeführt. Tiefe des Empfindens, unendliche Weite der Gestaltungskraft, unerreichte Höhe der Mittel von Farbe und Licht sind die Qualitäten des Meisters der Stuppacher Madonna. Diesen Malerpoeten »fror es nicht nach der Sonne«, wie Dürer, da er aus Italien kam. Schade, daß die Zeitgenossen für den älteren Zunftbruder Schongauer den Ehrentitel der »gloria pictorum« vorweggenommen. So leihe denn Dürer am Schluß unserer kurzen Betrachtung uns die Worte, die er in seinem Tagebuch über Quentin Massys Bilder niedergelegt hat: gleich ihm entquillt uns vor dieser reinsten Blüte aus dem knospenden Frühling altdeutscher Kunst der bewundernde Lobspruch:

»Das ist eine überköstliche, verständige Malerei.«



Matthias Grünewald *Madonna in Stuppach*



FRITZ VON UHDE ALS RELIGIÖSER MALER

Zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers (22. Mai)

Von KONRAD WEISS

Ist in Fritz von Uhdes Bildern überhaupt religiöse Kunst? Diese Vorfrage erscheint in mancher Hinsicht notwendig. Denn unter Hinweis auf kirchliche wie künstlerische Gründe hat man gegen die religiöse Seele der Kunst Uhdes Zweifel erhoben. Die Zeit liegt kaum hinter uns, wo seine religiösen Bilder Ablehnung erfuhren und zwar vor allem auch bei Protestanten, denen doch der völlige Bruch von Uhdes mit der Tradition weniger störend erscheinen konnte. Sodann glauben übereifrige Befürworter der Nurmalerei immer noch, das seelische Ingrediens, das Uhde über das impressionistische Niveau hinaushebt, verneinen zu müssen. Doch die Vorfrage soll uns einen Ausgangspunkt für etliche Bemerkungen prinzipieller Natur bieten, die uns in das richtige Verhältnis zu den religiösen Darstellungen von Uhdes bringen können.[1])

Die religiöse Kunst sucht sowohl das Verhältnis Gottes zu dem Menschen als das Verhältnis des Menschen zu Gott darzustellen. Nehmen wir die Beispiele dafür aus der Neuzeit, auf der einen Seite die Beuroner Schule, auf der anderen Uhdes Bilder. Das sind äußerste Extreme. Die Pole der religiösen Kunst können ästhetisch wie ideell nicht weiter auseinanderliegen. Dort strengste Form, reine Linie, geschlossene Fläche; hier Auflösung, Farbenspiel, lichterfüllter, atmosphärischer Raum. Dort ein machtvolles Überwiegen des Allgemeingültigen, Ideellen, hier ein Ausquellen in subjektives Gefühlsleben. Dort der Gedanke in der Linie, hier das Gefühl in der Farbe. Endlich dort Hervorkehrung des Dogmas, hier Betonung des Ethischen, wenn auch ohne Widerspruch mit dem Glaubensinhalt; dort das Streben nach dem Nurmonumentalen, hier Loslösung vom Monumentalen und Ausschöpfen der malerischen Reize des Themas.

Die Religion aber ist beides, Idee und Gefühl. Und sie bezweckt das Dritte, das reine Wollen auf Grund des klaren Bekenntnisses. Auch die religiöse Kunst ist beides. Monumental-dekorativ bannt sie den Geist und weist auf das Jenseits. Intim nachschaffend weitet sie das Herz in seinen besten Gefühlen aus, das Diesseits veredelnd und in den Dienst des Jenseits stellend. Auch die Kunst endet im Dritten, einem geläuterten Wollen.

Die beiden genannten Extreme der Darstellung religiöser Gegenstände sind zwei Seiten der möglichen, religiös gewollten Kunst, als solche beide nicht ohne Einseitigkeit, die vom gesetzten Zweck bedingt wird. Dazwischen liegen zahllose Möglichkeiten, in denen sich die Extreme mehr oder minder ausgleichen, je nachdem das Dogmatische oder Ethische, das Monumentale oder Intime, die Linie bezw. Form oder das rein malerische Element stärker in den Vordergrund gestellt wird. Die weit entlegenen Pole sind also die Grenzen, in denen das große Land liegt, wo jeder auf seine besondere Weise dem religiösen Gedanken dient. In dem allgemeinen Gebiet religiös künstlerischer Betätigung hat Uhdes Kunst, soweit sie hier einschlägig ist, ihre besondere soziale und spezifisch christliche Eigenart.

Der Künstler ist das Kind seiner Zeit. Die soziale Tendenz der Gegenwart hat in der Kunst ihren Niederschlag gefunden. Am rauhesten ist sie in einem Teil der Arme-Leute-Malerei vor die Öffentlichkeit getreten, anklagend, hetzend, brutal. Christus, der sich der Mühevollen und Beladenen angenommen hat, wird zum Agitator.

Ist nicht auch in Uhdes Bildern Geist vom Geist des sozialen Christus? Der Menschensohn und Menschenfreund besucht die Hütte und setzt sich an den Tisch der Niederen und Einfältigen; er läßt die ärmlichen Kleinen zu sich kommen; er wählt seine Apostel unter den Geringsten der Brüder und hält mit ihnen das Abendmahl. Die hl. Geschichte kleidet sich in das Gewand des Werktags. Joseph ist der arme, schlecht gekleidete, abgemühte Zimmermann, die Jungfrau die Tochter aus dem Volke. Das hl. Paar findet am Abend keine Herberge und irrt suchend durch den Schnee. Weihnachten wird's in der kahlen, kalten Scheunendiele. Die drei Weisen sind nicht stolze Könige, sondern Patriarchen des Volkes, die Hirten keine schlanken Jünglinge, sondern von der Arbeit gebeugte Männer. Die hl. Familie arbeitet ums tägliche Brot.

Diese Auffassung ist dem Kenner der alten deutschen Kunst deshalb nicht neu, da sie dort durchweg anklingt. Doch fühlen wir sie dort

[1]) Zur Kunst Fritz von Uhdes sprach sich »Die christliche Kunst« schon im III. Jg., S. 169 ff. in einem illustrierten Aufsatz aus, welcher ein Lebensbild des Künstlers und eine genauere Würdigung seiner religiösen Schöpfungen enthält. Gleichwohl glaubten wir nochmal einem Mitarbeiter das Wort über Uhdes religiöse Malerei geben zu sollen, da zu erwarten steht, daß dieses Thema demnächst anläßlich des sechzigsten Geburtstags des Künstlers viel besprochen wird. D. R.

nicht mehr besonders, weil sie durch die Jahrhunderte für unsere Augen in eine ideale Höhe gehoben ist. Wie jene altdeutschen Künstler ist auch Uhde kein sozialer Ankläger. Er zeigt soziale Gegensätze nicht absichtlich und unterstreicht sie nicht tendenziös. Christus ist der Menschenfreund, dessen Gegenwart und Wort erquickt und tröstet. Er kommt mit den Worten: »Friede sei mit euch. Meinen Frieden gebe ich euch.« Er ist der erbarmende Heiland. So ist der Geist, aus dem Uhdes Bilder zu innerst entstehen, das Mitleid. Die sich einfühlende und mitempfindende Sympathie ist der beherrschende Zug in dieser seiner Kunst.

Wenn Christus die Liebe in die Welt gebracht, wenn er so den ganzen Menschen und die Geschichte der Menschheit durch das herrlichste aller Gefühle bereichert hat, so hat er auch der Kunst einen neuen Inhalt gegeben. Das subjektive Gefühlsleben in seiner besten Betätigung ist damit so recht in der Kunst proklamiert. Diese wird nun anders als in der einseitigen Diesseitsfreude der Griechen, sie geht auch hinaus über die starre Jenseitsrichtung der Ägypter. Sie geht zum Menschen und über ihn zu Gott. Das ist religiös erweiterte, christliche Kunst.

Uhdes Kunst ist noch in anderem Sinne ein Zeichen der Zeit. Der Zug und das stille Sehnen zum schlicht Religiösen liegt vielfach in unserer Zeit, auch in jenen Kreisen, welche den festen Boden des Christusglaubens verloren haben, oder nie recht besaßen. Daher auch die merkwürdige Sympathie für den hl. Franz, den »Poverello« von Assisi. Ist es nicht auch dieses Sehnen, das in Uhdes Bildern lebendig wird?

Mit solchen Erwägungen gehen wir allerdings über die zeitgeschichtliche und ästhetische Betrachtung hinaus. Wir wissen, wie eifrig versichert wird, Uhde sei aus einem rein künstlerischen Bedürfnis zu seiner religiösen Malerei gekommen. Soll man indes diese Imponderabilien nicht zu wägen versuchen, weil die Tatsachen als offensichtlichere Zeugen dastehen? Sollen wir bei einem Künstler wie Uhde keinen tieferen Entwicklungsplan suchen, weil seine rein künstlerische Entwicklung klar am Tage liegt? Freilich der andere Weg ist deutlicher und gerader, Uhdes Kunst, auch seine religiöse, aus einem Zusammenhang der modernen Kunstphase zu erklären, und wir sind weit entfernt, die Tragweite der auf dem Wege der künstlerischen Entwicklung liegenden Momente zu verkennen.

Aus der Entwicklung der modernen Malerei erwächst Uhdes religiöses Schaffen direkt. Daß er aber den Weg über die Naturalistik der Malweise und Realistik der Auffassung hinaus gefunden zur Beseelung, das ist seine ureigene Leistung und sein Ruhm. Die naturalistische Technik und realistische Anschauung haben die Art seiner religiösen Kunst festgelegt.

Die moderne Malerei ist aus einer Revolution hervorgegangen. Die Sucher nach neuen Wirkungen sagten sich von der herkömmlichen Komposition und von der bisherigen Malweise los, lehnten sich direkt an die Natur und schufen sich eine eigene Technik. Die Kunst strebte nach unmittelbarer Wiedergabe eines Naturvorbildes und mußte sich bei der Wahl der Stoffe darnach richten. Die Deutschen, welche zuerst dieser Richtung folgten, sind hindurchgegangen durch die holländische Landschaft, aus der schon früher die holländischen Realisten erwachsen sind. Ausgelernt aber haben sie bei den französischen Impressionisten. Natur ist nach ihnen, künst-

CHRISTIAN HEYDEN (DÜSSELDORF) PORTRÄT
[illegible] *Text s. Beil. S. 82*



HEINRICH NÜTTGENS (ANGERMUND) V. KREUZWEGSTATION

In der Maximilianskirche zu Düsseldorf — gemalt 1909 — Text s. Beilage S. 8

lerisch genommen, der optische Eindruck; diesen gilt es darzustellen. Die Gegenstände verlieren ihre absolute Bedeutung, indem das Licht sie aus Schatten modelliert, die Luft sie umwebt und einhüllt und einander für das leibliche Auge gleichwertig macht. Die festen Formen lösen sich auf in ein ewig wechselndes Spiel von Lichtern und Farben. Eine flimmernde und flirrende Atmosphäre bildet und erfüllt den Raum, zu dem der Mensch nur eben als Licht- und Farbenwert gehört.

Der Impressionismus bietet zwei Möglichkeiten. Der Künstler kann sich auf die rein optische Wiedergabe beschränken, eine nüchtern objektive Arbeit, die sich der ältere Impressionismus angelegen sein ließ. Anderseits kann der Impressionismus die Grundlage subjektivster Verfeinerung werden, wie sie die neuesten Impressionisten anstreben.

Uhde nimmt eine Mittelstellung ein. Er fühlte das Fehlen der Seele in der neuen Kunst. »Die Impressionisten wollen nur eine neue malerische Formel; ich suchte so was wie Seele«, bekannte er selber. Damit kam er auf seine Kinderszenen und weiter auf seine religiösen Bilder.

Der eigentliche Träger der Seele ist der Mensch, ist die Persönlichkeit. Die reinsten und höchsten Seelenkräfte offenbaren sich in der religiös bedeutenden Persönlichkeit, in den Trägern der religionsgeschichtlichen Tatsachen. Wenn also Uhde in seiner Malerei »Seele« wollte, so konnte ihm der Mensch nicht in erster Linie oder n u r die Bedeutung einer Summe von Licht- und Tonwerten haben, sondern er mußte die menschliche Gestalt als Persönlichkeit, als Träger der Seele herausheben; wollte er tiefen seelischen Gehalt, so sah er sich zur Darstellung religiöser Persönlichkeiten gedrängt, und bei seinem Bekenntnisse konnte er dabei nicht viel über die Person des Heilandes hinausgreifen. Die neue Anschauung der Lichtprobleme und der Hang zum Genre, Eigenschaften, die Uhde mitbrachte, als er sich an religiöse Stoffe machte, treten bald mehr, bald weniger in den Vordergrund, je nach dem Charakter des Themas oder auch nach der religiösen Bedeutung, welche er dem

Gegenstand seiner Darstellung zumaß. Daß er zur religiösen Kunst nicht von der historischen Auffassung der Heilsgeschichte, sondern vom Genrebild kam, verleugnet er am wenigsten bei den für ihn nach allgemeiner Annahme bezeichnendsten Bildern.

Nur Genre ist der »Abschied des Tobias«, wo der junge Bursche, vom Engel begleitet, den Schritt in die Welt hinaussetzt. Doch meist hat Uhde durch den Träger der Stimmung, das Licht, mehr gegeben. Er hat die Landschaft in Poesie getaucht und hiedurch den Vorgang verklärt. So in einer Reihe von Studien und Bildern, die das Thema der »Flucht nach Ägypten« und des »Ganges nach Emmaus« variieren. Symbolisch wird die Bedeutung des Lichtes für die »Könige aus dem Morgenlande«, die aus dem dunkeln Wald in eine von zauberhaftem nächtlichem Schimmer übergossene Landschaft hineinreiten (Abb. s. III. Jg., Sonderbeilage) oder in der »Verkündigung an die Hirten«, wo mit der Engelsbotschaft eine Lichtbahn sich über die Hirten und ihre Herden breitet. Das Licht hebt sodann aus dem Genre die weihevolle Stimmung heraus oder trägt sie ganz.

In genrehafter Umgebung sitzt der Kinderfreund in »Lasset die Kindlein zu mir kommen« (Abb. III. Jg., S. 171) inmitten einer sich noch vermehrenden Gruppe. Die weitere Szene entbehrt des direkten religiösen Interesses, das langsam zunimmt und sich ganz bei Christus verdichtet, aus dessen Antlitz ein Strom von lichter Güte zu den zutraulichen kleinen Mädchen strahlt. Auch in den »Jüngern zu Emmaus« ist die weitere Umgebung ein genrehaftes Interieur. Dies erhöht noch den Reiz des Wunderbaren und der übrigen Welt Unbekannten, das sich am Tische ereignet, wo die beiden Jünger den Herrn erkennen. Ein erhabener Lichtschein zieht um das Haupt des Heilandes und zu den ehrfürchtig gebeugten Gestalten. Ähnlich, aber mehr genrehaft ist die Stimmung in »Komm, Herr Jesus, sei unser Gast«, wo Christus von der Türe zum Tisch tritt, der Einladung folgend und die Hand zum Segen erhoben; ebenso im »Tischgebet«, wo der religiöse Augenblick des Segengebens und -Empfangens noch mehr festgehalten ist. Stark genrehafte Züge tragen die »Bergpredigt« und die »Predigt am See«. Zu großer Weihe ist das Genre erhoben in dem Triptychon »Heilige Nacht«. Gläubige Andacht der Hirten und kindlichen Jubel der Engel stellen die Seitenflügel dar. Das Mittelbild mit Maria und dem Kinde und dem hl. Joseph im Hintergrund ist zu einem helldämmernden Geheimnis zusammengefaßt. Es ist wieder das Licht, das der Szene den Zauber des »Wunderbaren« verleiht. So auch im »Abendmahl«. In der ersten Fassung, wo die Jünger an der langen, schräg ins Bild gehenden Tafel sitzen, ist im einzelnen mehr gezeigt, während in der zweiten Fassung malerisch, wie kompositionell die größere Einheit und Stimmung des weihevollen Abends und der sakramentalen Stunde erreicht ist.

Während hier die biblische Erinnerung noch den Ausschlag gibt, tritt in den Bildern »Am Weihnachtsabend« die Natur- und Seelenstimmung viel stärker hervor, wo in einsamer Winterlandschaft Maria am Zaune im verschneiten Weg wartend steht, während Joseph hinten, Herberge suchend, verschwindet. Vor allem aber im »Schweren Gang« vom Jahre 1890. Wer das Bild in der Münchner Neuen Pinakothek sieht und nicht weiß, daß es als »Gang nach Bethlehem« gemalt ist, wird es schwerlich für eine biblische Darstellung halten. Ein Arbeiterpaar, eine jugendliche zarte Frauengestalt, mühsam schreitend unter der Last der Mutterschaft und sich an den derben, kräftigen Mann anlehnend, geht die von kühlem Nebelrieseln eingehüllte Straße fort, zu den gedrückt stehenden Häusern, aus denen matte Lichter in den sinkenden Abend blinken. Von Mühsal und Not erzählt das Bild. Die kalten, grauen Nebel würden es trostlos machen, wenn nicht die webenden Lichter und die einfach schlichte Haltung ihm eine stille, sichere, überwindende Größe verleihen würden. Dies Bild ist eine wundersame Einheit von malerischer Form und seelischem Gehalt. Das Gefühl, das es ausströmt, kann man nicht anders als tiefe Ergriffenheit nennen. Aber freilich, ein biblisches Bild, der bestimmte biblische Vorgang ist das nicht mehr. Das Geschichtliche, das wir eben mit der Heilsgeschichte verbinden, fällt weg. Hier wird kein biblischer Vorgang illustriert, nichts Religiöses erzählt. Hier will nur eine menschlich ergreifende Stimmung verlassener Menschenkinder vermittelt werden. Der konsequente Impressionismus kann nur schwer berichten. Hat wohl Uhde, der dem impressionistischen Problem mit gesteigerter Hingabe treu blieb, deshalb zuletzt auf die religiöse Malerei verzichtet? Bilder dieser Art, wie der »Gang nach Bethlehem«, welche religiös, ja geradezu biblisch gedeutet werden wollen, aber tatsächlich über einen novellistischen Stimmungsgehalt nicht hinausgehen, erregen ohne Zweifel Bedenken und dienen mehr einer rationalistischen als christusgläubigen Auslegung der heiligen Geschichte, gleichgültig, ob der Künstler das beabsichtigte oder nicht.



HEINRICH NÜTTGENS (ANGERMUND) DER KNABE JESUS IM TEMPEL



KARL KÜSTNER (MÜNCHEN) PAPPELN
Text s. Beilage S. 82

in den Personen, sondern im Licht. Hier kreist es geheimnisvoll um die Szene, dort spricht es sich in einer verhaltenen Bewegung, in der charakteristisch empfundenen Stellung aus. Dramatische Vorgänge und Impulse wie das Entschweben des Heilandes und der Trennungsschmerz der Zurückbleibenden in der »Himmelfahrt« werden nicht restlos empfunden.

Darum ist auch das berühmte Bild der »Modellpause« so charakteristisch, wie auch seine Bilder von Modellkindern und Engeln. Nicht als ob damit das Geheimnis der biblischen Bilder Uhdes gelöst und verraten wäre. Was er an religiösem Empfinden hinzubrachte und verkörperte, ist schöpferische Tat. Aber hier sieht man, wie wohl ihm wird, sich in der sachlichen Gegenständlichkeit, in der Schilderung des Vorhandenen genug tun zu können. Dazu ist er in seinen späteren Meisterwerken auch wieder zurückgekehrt.

Die Art und Höhe der religiösen Gefühle, die Uhde dargestellt hat, bestimmen den absoluten Wert dieser religiösen Kunst. Die ethische Seite der Kunst zeigt das Verhältnis der Menschen zum Göttlichen. Wir empfinden die andere Seite, die das Göttliche als Selbstzweck und seine Macht über den Menschen darstellt, als die objektivere, ideellere und höhere. Von Anfang regte sie den Kunsttrieb an und beherrschte ihn. Unbewußt und machtvoll wirkte sie im Menschengeschlecht und drückte der Kulturentwicklung ihren Stempel auf. Man denke nur an die objektiveren Künste der Architektur und Plastik, an den Tempel- und Kirchenbau. Sie liegt wie zum Heilsplan gehörig in der Weltidee. Die ethische Kunst dünkt uns mehr subjektives Menschenwerk, Zeugnis der menschlich-persönlichen Natur. Uhdes Kunst gehört hierher.

Uhdes religiöse Malererei ist nicht monumentale, nicht liturgisch-kirchliche und nicht hieratisch-ideelle Kunst. Es ist die religiöse Kunst, die sich gesondert vom ersten Zwecke des Kirchentums gebildet hat und im Zeitgeist und Naturell ihren direkten Nährboden findet. Diese Kunst bedarf der intimen Malerei und kam mit ihr zur Blüte. Ein erstes größtes Beispiel ist Rembrandt.

Das Licht ist das beseelende Element aller dieser Bilder, der Träger der jeweiligen Stimmung. Es verklärt die Landschaft und den ärmlichen Raum, umfließt die Gottesmutter und webt ihr einen feinen Lichtreif ums Haupt, rieselt an der Gestalt des Heilandes hinunter und hüllt die Wunderszenen in geheimnisvolle Schleier. Es ist Licht von dieser Erde, von der Sonne, die über Weg und Wiese glitzert, durch die Bäume zitternd bricht, ins Fenster fällt und mit dem künstlichen Lichte drinnen Kontrast bildet. Und es ist doch ein geistiges Fluidum, das zum Symbol geistiger Werte wird.

Wie das Licht die Stimmung, so suggeriert uns das Mitleid das religiöse Gefühl. Die Natur aber und der Gegenstand bleibt. Hier ist die künstlerische und umsomehr religiöse Schwäche Uhdes religiöser Bilder; ihre Naturalistik, ihre Modellhaftigkeit. Uhde kann seinen Personen die Zufälligkeit und Erdenschwere nicht ganz nehmen. Sein Christus ist vor allem Mensch, die Engel sind nicht Wesen einer körperlosen Welt. Das Visionäre ist Uhdes Sache nicht. Auch die Hörer Christi in seinen Predigten, die Landleute erkennen sich in den Modellen nicht wieder. Hierin liegt ohne Zweifel eine der Hauptursachen dafür, das sich das Volk bei der religiösen Kunst Uhdes nicht gepackt fühlt, denn es sieht sich nicht richtig geschildert.

In Uhdes Bildern ist kein dramatisch schnell pulsendes Leben. Das stärkste Leben ist nicht

BERLINER KUNSTBERICHT

Die zweite Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin am Pariser Platz interessierte namentlich durch Porträts von Sargent. Sie halten die Tradition der Engländer ein, wohl auch durch den Reichtum an Tönen von silbergrauer Seide u. dergl.; sie sind gut in den Hintergrund hineingearbeitet; ihre flotten Frauengesichter streben eine scharfe Charakterisierung an und doch wird man den Eindruck von »Masken« nicht los.

An Innigkeit dürfte weitaus voranstehen, was L. Dettmann (geb. 1865) gebracht hat, zumal neben dem vielen Äußerlichen, das hier und anderswo zu sehen ist. Das Besondere in ihm und die Fernhaltung von Süßlichem scheinen denn auch anderswo anerkannt zu werden. Im Salon Casper sehen wir eine Mondlandschaft, in welcher ein Liebespaar durch das Kornfeld schreitet. Die Akademie-Ausstellung bringt von ihm ein etwas größeres Gemälde, das eine Heilige Nacht sein soll, aber über eine Familienszene in einer Gebirgshütte nicht hinauskommt. Im Hintergrunde strahlen über der Krippe zwei Engelchen kräftiges Licht aus. Das Ganze meisterhaft ineinandergearbeitet, ohne das Kurzatmige, das z. B. dem zersplitterten Genrebild einer Heiligen Familie mit Engeln von L. Knaus eigen ist. Auch Dettmanns Mutter und Kind in einer Zimmerecke besitzt eine einheitliche Seelen- und Lichtwirkung. Von E. Hildebrand (geb. 1833) ist ein Gemälde da, das man etwa ein Übergenre nennen könnte: in einer Felsschlucht kniet an einem Grab ein Mädchen, hinter dem zwei teilnehmende Frauen stehen. Das ähnliche Motiv »An einem vergessenen Grabe« war neulich von dem Dresdner A. Wilckens zu sehen, als einzig bemerkenswertes Stück in einer der üppigen Ausstellungen des Salons Wertheim.

In der Akademie-Ausstellung fällt unter den Plastiken besonders eine Holzgruppe von M. Kruse (geb. 1854) auf, darstellend eine glückliche Mutter mit zwei Kindern. Daneben »Des Vaters Trost« von E. Herter (geb. 1864). Endlich gute Porträtarbeiten des Münchners J. Floßmann (geb. 1862) und Grabreliefs von P. Breuer (geb. 1865).

Nicht übersehen zu werden verdienen architektonische Entwürfe. Zwei katholische Kirchen zeigt Ch. Hehl: eine für Zehlendorf bei Berlin, frühgotischer Rohziegelbau mit viel Flächenwirkung, das Kircheninnere mit minimalen Seitenschiffen, das Außere und das Pfarrhaus zu einer Gruppe zusammengeschlossen; sodann eine Marienkirche zu Spandau, Zentralbau mit griechischem Kreuz, der Kuppelraum von zehn Säulen und Pfeilern getragen, innen in Blau ausgemalt, außen mit einer achteckigen Pyramide überbaut. Der Mangel an scharfer Konzentrierung auf den Altar hin ist auch diesem Zentralbau eigen. J. Otzen arbeitet in einer evangelischen Kirche zu Mannheim ebenfalls Zentralbau mit griechischem Kreuz. Das Kuppelgewölbe ist vorwiegend in Gelb und Blau polychromiert und trägt einen wuchtigen Turm im Achteck. Die Fassade ist breit, der schmale Chorabschluß rund. Das neue Programm des protestantischen Kirchenbaues, die Vereinigung von Altar, Kanzel und Orgel in der Apsis ist hier eingehalten. Von dieser ist der rückwärtige Teil als Konfirmationssaal abgetrennt (für 100 Sitzplätze, während die Kirche sonst 1244 hat). Die Formensprache ist romanisch, mit einigen gotischen Zügen. Andere protestantische Kirchenbauten, klein und einschiffig, sind von O. March ausgestellt.

Zu den mehrfachen und schon nicht wenigen Vereinigungen für diese oder jene künstlerischen Ideale hat sich nun eine neue gesellt: der Werdandi-Bund, unter Professor Dr. Friedrich Seesselberg. Man kann die neue Bewegung wohl am besten dann verstehen, wenn man die bisherigen Vorarbeiten ihres Führers verfolgt; unter ihnen ist das Werk »Helm und Mitra« wohl die wichtigste. Schreiber dieses muß auf seine an anderen Orten veröffentlichten kritischen Ausführungen darüber verweisen, in denen die ersichtlich



JOSEPH BREITKOPF-COSEL (BERLIN) LETZTE ZUFLUCHT



JOSEF BREITKOPF-COSEL (BERLIN) WEIHNACHTSLIED
Text s. Beilage S. 82.

hervorragende hochschulpädagogische Bedeutung des Genannten betont sind. Auch sein Eintreten für den geistigen Gehalt der Kunst und die Geschicklichkeit des schnellen Zeichnens von Architekturskizzen bei ihm und seinen Schülern verdienen Beachtung. Dabei fragt es sich aber doch noch sehr, ob sein Zurückgehen auf primitive altgermanische Vorlagen, der Mangel eines durch die bisherige Entwicklung geläuterten Geschmackes und eines wirklichen Humores, sowie endlich der Ersatz dessen, was für den Künstler und speziell Architekten eigentlich Wert hat, durch geistreiche Literaturleistungen hinreichen, eine künstlerische Erneuerung hoffen zu lassen. Die religiöse Seite der Sache ist Seesselberg nicht fremd; doch zeigt sein Beitrag zu dem (Berliner) »Jahrbuch der bildenden Kunst« 1907/1908: »Von religiöser Kunst« nicht eben ein hingebendes Verständnis.

Anfang Januar trat der Bund vor die Öffentlichkeit, mit einer eigenen Ausstellung in Berlin, auf der die verschiedensten Künstler beteiligt sind und eine innere Einheit oder ein neues Programm nicht recht erkennbar ist. Besonders reichlich ist Hans Thoma vertreten, u. a. mit seiner Flucht nach Ägypten von 1879 und mit sinnigen Landschaften. Im übrigen steht Hans Baluschek voran, jener jüngere Künstler (geb. 1870), dessen Berliner Lebensbilder uns bisher besser gefallen haben, als die diesmal ausgestellten, kaum etwas wie ein »höheres Genre« bedeutenden Gemälde. Alter Weise nähert sich ein hervorragendes männliches Porträt von G. L. Meyn (geb. 1859). Auch die Landschaft ist auf Bedeutung und Sinn gestimmt; unter anderen tritt E. Steppes (geb. 1873) hervor, den man bereits als einen autodidaktisch gereiften soliden Darsteller der mitteldeutschen Gebirgslandschaft kennt. Er bevorzugt eine kräftige Strichführung (»In Erwartung der Sonne«, »Wiesen und Wolken«). Fürs Mythologische oder dgl. treten ein: H. Hendrich (geb. 1856, der u. a. eine Kirche im Mondschein mit einer verschleierten Totengestalt malt, und natürlich M. Brandenburg (geb. 1870). Andere Namen von Autorität müssen mithelfen, um die Anziehungskraft der betreffenden Bestrebungen zu erhöhen.

Die Architektur ist in Reproduktionen vertreten durch: E. Högg (eine Landkirche für das Bremer Gebiet, flächig wirkend, mit hohen und schmalen Rechtecksformen), W. Kreis (ein Grabmal mit zwei Engelfiguren am Eingange, die wie das Ganze überhaupt gut bewegt sind) und F. Schumacher, dessen Grabmäler von 1907 die typischen wagrechten Breitlinien zwischen den typischen Pylonen zeigen. — Hübsche feinflächige Lithographien kamen von K. Biese; Zeichnungen von A. Oberländer und von H. Struck. Von diesem finden sich auch Radierungen, deren eine das sympathische Bildnis Segantinis von 1905 zeigt. Sonstige Radierungen, die sich häufig durch ein flächiges Auflösen der Griffelstriche kennzeichnen, sind von E. Liebermann da. Mehr in Strichweise radiert O. Leiber.

Außerdem erscheint als Radierer auch F. Overbeck. Wir holen nach, daß die Worpsweder ebenfalls mehrere Werdandi-Beiträge gebracht haben, und schalten zugleich den Bericht über eine Sonderausstellung ein, die von ihnen Dezember 1906 in dem Berliner Salon Gurlitt zu sehen war. Sie hatte gezeigt, daß die Worpsweder doch noch mehr leisten können, als forcierte Silhouettenwerke, und daß sie auch nach einer Innigkeit, sogar mit oberflächlichen Versuchen an religiösen Stoffen streben. Beide Ausstellungen lassen H. Vogeler als den wohl bedeutendsten unter ihnen erkennen, dessen Verkündigung mehr nach mittelalterlich aufgeputzter Minne als nach dem Evangelium schmeckt. — F. Mackensen stellte seit jener Sonderausstellung seine magere Bergpredigt auch anderwärts aus und jetzt sehen wir einen dornengekrönten Christus, kaum an mehr erinnernd, als an einen Lehramtskandidaten, der aus Überdruß eine neue Religion gründen will. Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee

---

»Ein Mann mag in einem Passionsspiel trefflich passen als Christus. Die Umgebung, die lebensvolle Handlung, die Stimmung der Zuschauer, welche wissen, daß es sich eben nur um ein Schauspiel handelt, lassen den Vorwurf: »Das ist doch kein rechter Christus; das ist keine Jungfrau Maria«, nicht aufkommen. Sobald jedoch ein Maler diesen Mann als Christusmodell benutzt, ohne bei seiner Arbeit die Gestalt zu idealisieren, wird er nicht auf Erfolg rechnen können. Ein Gemälde bleibt, wechselt nicht, muß so viel in und für einen Augenblick gesammelt haben, daß es der Würde des Dargestellten entspricht, also wahr bleibt, auch wenn man es mit Muße und wiederholt prüft. Viele der heute gemalten Bilder Christi oder Mariä, dieser oder jener Heiligen erfreuen nicht, ja stoßen vielmehr ab, weil aus ihren Zügen immer noch ein Modell herausschaut, welches benutzt worden ist, innerlich aber nichts besaß von der geistigen Größe der Person, für die es eintreten sollte.

Stephan Brissel in »Stimmen aus Maria Laach«, Jg. 1905

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G — Sämtliche in München.





Eduard von Gebhardt *Johannes der Täufer*

PROF. DR. EDUARD VON GEBHARDT UND SEINE GEMÄLDE IN DER FRIEDENSKIRCHE ZU DÜSSELDORF

Von Professor Dr. KARL BONE

I.

Ein Blick auf E. v. Gebhardts Leben und Werke

Eduard von Gebhardt, geb. am 13. Juni 1838 zu St. Johannes in Esthland und im lutherisch frommgläubigen Hause seines Vaters, des Propstes Th. F. von Gebhardt, bis in sein zwölftes Lebensjahr herangewachsen, brachte scharfe Beobachtung und lebhafte Verknüpfungsgabe schon zur Schule in Reval und später zur Akademie von Petersburg mit. Seine Wanderjahre führten ihn dann nach Düsseldorf und in die Niederlande, später nach Wien, München und zu kurzem Studium nach Karlsruhe, dann wieder nach Düsseldorf zurück, dem er seitdem, von 1874 ab als Lehrer bezw. Professor an der Königlichen Kunstakademie, angehört. In der ersten Zeit stand er in besonders enger Beziehung zu seinem Lehrer und späteren Kollegen Wilhelm Sohn, die auch in den Werken beider vielfach zarten und ungewollten Ausdruck findet. Während aber Sohns Schöpfungskraft in wachsender und krankhaft werdender Unentschlossenheit erlosch, wandte sich v. Gebhardt in unerschöpflichem Gestaltungstriebe mit Entschiedenheit der religiösen Malerei zu, anfangs, wie das damals auch nicht wohl anders sein konnte, in der Art der Nazarener; von diesen trennte ihn aber schon bald das Persönliche im Ausdrucke seiner Gestalten. Diese Trennung wurde eine tiefgehende, mancher möchte sagen vollständige, infolge des eifrigen Studiums der alten flandrischen religiösen Maler, namentlich der Gebrüder van Eyck, dann Albrecht Dürers. Aus diesem Studium reifte auch seine für die Neuzeit unterscheidende Eigenart, die sich bei ihm, dem gläubigen Altlutheraner, besonders willig, bei dem scharfschauenden Verbündeten der Natur besonders leicht und sicher entfaltete: die Übertragung der biblischen Vorgänge in die Zeitsphäre des späteren Mittelalters und bis in das 16. Jahrhundert hinein. Das bewußt Anachronistische in dieser Eigenart wird verschärft durch die mittelalterliche Kostümierung sichtlich heutiger Modelle und Vorbilder, aber einigermaßen gemildert durch absichtliche Dehnung der Zeitsphäre im nämlichen Bilde manchmal über ein Jahrhundert hinaus und durch idealisierende Behandlung (auch hinsichtlich des Kostüms) der hervorragenderen biblisch-historischen Gestalten, vor allem der Person Christi selber. Der Künstler verlangt also, daß man sich und die Vorgänge in eine ziemlich unbestimmt vergangene deutsche Zeit um die Wende des Mittelalters versetze, das aber mehr mit Empfindung als mit historisch prüfender Scheidung. Nur mittels derartiger Anachronismen, so meint er, könnten jene Vorgänge zweckentsprechend zu Gemüte geführt werden. Daß nun ihm, dem Lutheraner, gerade diese Zeitsphäre unter allen näheren die sympathischste ist, muß begreiflich erscheinen. Unter allen Umständen ist seine Wahl, die er sozusagen ein für allemal traf, eine verständlichere, als die v. Uhdes, die freilich v. Gebhardts Spruch: »Ich male als Deutscher für Deutsche« ebensogut für sich in Anspruch nehmen kann. Religiöser Maler konnte v. Gebhardt mit seiner Eigenart eher bleiben als v. Uhde und Ähnlichdenkende; ja, Kloster Loccum, die Friedenskirche in Düsseldorf, manche Werke seiner Schüler, auch katholischer Schüler, wie L. Feldmann u. a., zeigen, daß sie auch der kirchlichen, evangelisch- wie katholisch-kirchlichen Kunst nicht durchaus widerspricht. Dies tut am ehesten die mit dem Anachronismus manchmal Hand in Hand gehende realistische Steigerung der Naturwahrheit, die dem Künstler gegen seinen Wunsch und gegen seine innere Natur bei vielen den Namen eines Realisten eingetragen hat. Indem an dieser Steigerung auch die dargestellten Vorgänge selber teilnehmen, wird es dem Beschauer, nicht etwa bloß dem katholischen, schwer, eine eigentlich erbauliche Wirkung zu finden und zu empfinden. Was ihn in den Darstellungen in Anspruch nimmt, führt vorherrschend in das Gebiet des Denkens. Das schließt aber nicht aus, daß des Meisters eigene Empfindung nicht nur in einzelnen Gestalten, sondern auch in ganzen Gemälden den innigsten, auch in die

[illegible] Ausdruck findet am [illegible] da wo Anachronismus [illegible] Naturwahrheit am meisten [illegible] sind.

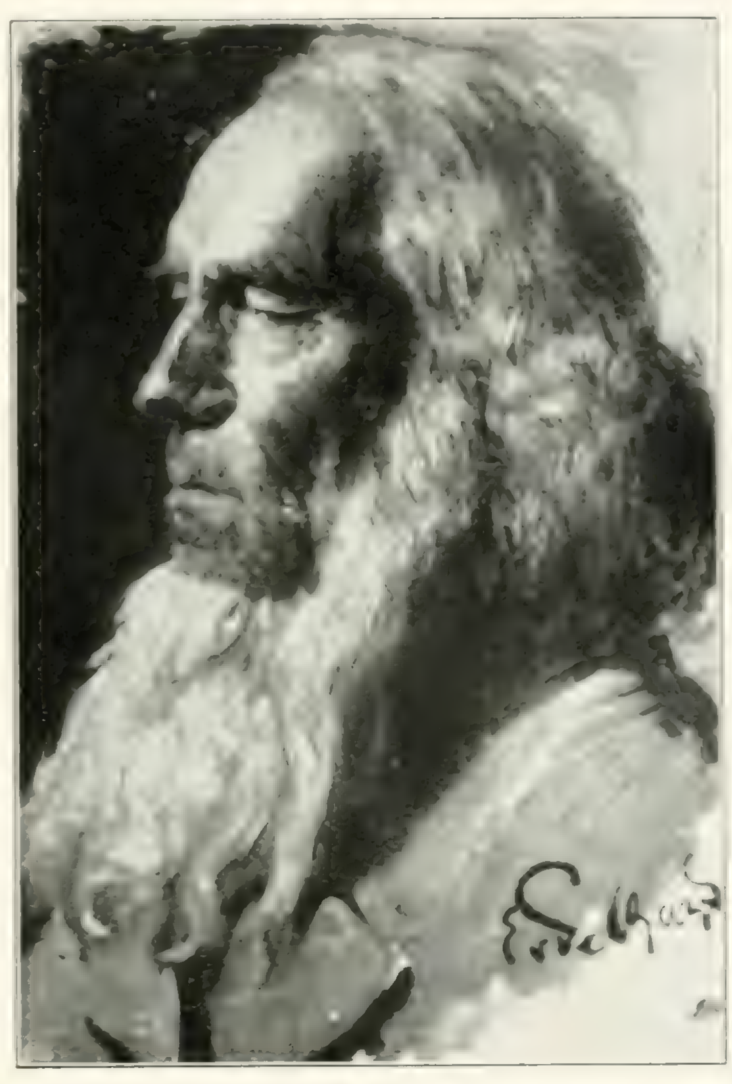
So früh und entschieden aber auch v. Gebhardt diese anachronistisch-realistische, den [illegible]er ohne viel Schonung abweisende Darstellungsweise ergriffen hat und so unerbittlich er auch, wo immer es angeht, ihr treu bleibt, so hat diese Vorliebe für die eigene Art ihn nicht blind gemacht für Dinge anderer Art, die vor ihm und neben ihm wurden. Ganz besonders fruchtbar, so wenig das auch äußerlich und für den ersten Blick hervortritt, ist im Laufe der Zeit Italien, namentlich dessen frühzeitliche Basiliken, für ihn geworden, und er beruft sich gerne für diesen oder jenen befremdenden Griff auf dortige Vorgänger, seien es die mosaikgeschmückten Apsiden der Basiliken, oder Giotto oder Ghiberti. Am liebsten freilich geht er, des Widerspruchs oft genug im voraus gewiß, seinen eigenen Weg. Im allgemeinen hat er Glück damit, und auch der Sie[illegible] darf sagen, daß selbst heute noch nicht leicht etwas aus seinem Atelier hervorgeht, was nicht weitreichendes Interesse fände und verdiente. Zu allgemeiner und uneingeschränkter Billigung führt dieses Interesse ja nicht immer. Die schneidige Sicherheit der Hand im Bunde mit dem scharfzeichnenden Auge bringt wohl Härte und Herbheit, wo man Milderes erwartet; rücksichtslose Übersetzung innerer Züge und Anwandlungen in Gesichtszüge, Gebärden und Gestikulationen überschreitet leicht das Ebenmaß; der schaffende Blick, mit den werdenden Formen in allzu lebhaftem Wechselgespräch, übersieht, wo er es nicht sollte, die Ansprüche ausgleichender, belebender, selbst naturwahrer Farbengebung; schöne Linienführung gar — in weitestverbreiter Auffassung von Linienschönheit — wagt sich selten auch nur zu dienender Mitwirkung hervor. Das sind Bemerkungen, die man oft genug mit großer Schärfe aussprechen hört; sie lassen sich nicht gänzlich abweisen, wenn auch Mißverständnis, Vorurteil, Gewohnheit dabei manchmal mitsprechen; und es wird nicht leicht jemanden geben, der sagen könnte, er habe nicht mehr als einmal vor Werken v. Gebhardts ein recht lebhaftes inneres Kopfschütteln verspürt. Aber das wirklich Große trägt es an sich, daß Fehler und Schwächen groß erscheinen, und wirkliches Verdienst hat auch am wenigsten Grund, vollkommen — scheinen zu wollen. Beim Besuche eines jüngeren Kunstgenossen warf v. Gebhardt einen Blick auf dessen Staffelei und bemerkte: »Da hat Ihnen wohl Gebhardt hineingemalt!« »Aber wie so? nein —«, »So, so, ich meinte, nur Gebhardt malte so große Hände.«

Der sprudelnden Lebendigkeit des Pinsels in seiner Hand entspricht die Menge seiner Werke, die, nur selten in stofflicher und darstellerischer Hinsicht sich wiederholend, in schneller Aufeinanderfolge in die Öffentlichkeit treten. Ihre Zahl wird nicht leicht festzustellen sein; unzählbar aber darf man wohl die Zeichnungen, Entwürfe, Studien nennen; der Meister selber hat sie noch bis in die neueste Zeit, sobald sie ihren Dienst getan, so gut wie gar nicht beachtet, und so sind sie großenteils vernichtet, das übrige ist, wie er sagt, »in alle Winde gegangen«. Der Zahl nach stehen natürlich an der Spitze die Werke der religiösen Malerei, biblische Stoffe. Neben ihnen hat er eine ziemlich beschränkte Anzahl von Bildern geschaffen, die sich als historische Genregemälde bezeichnen lassen. Das Gebiet des Porträts hat er verhältnismäßig nur wenig betreten. Unter den Porträts — von Studienköpfen abgesehen, unter denen die Köpfe esthnischer Bauern (ein Beispiel s. Abb. S. 203) für v. Gebhardts charakterisierende Kraft von sichtlicher Bedeutung geworden sind — ist am bekanntesten das seiner Gemahlin; Abb. S. 205 zeigt einen Porträtkopf aus dem Anfange der Siebzigerjahre; sein jüngstes, im vergangenen Spätherbst (1907) vollendet, ist das Porträt des bekannten Malers und Japansammlers Professor G. Oeder (Abb. S. 207). Die historischen



[illegible] STUDIENKOPF
[illegible]

Genrebilder stehen meist in näherer oder entfernterer Beziehung zur Reformation, z. B. »Die Brüder Hubert und Jan van Eyck« (1871), »Pendelschwingungen« (1871), »Die Disputation« (1875), »Ein Reformator« (1877). Seine Genrebilder des alltäglichen Lebens sind nicht zahlreich, ein Beispiel gibt Abb. S. 204[1]). Die religiösen Werke waren bis zum Jahre 1884 Einzelbilder (Tafelbilder), nicht zusammenhängende Folgen von Wandgemälden. Seine bekannte Eigenart tritt bezeichnenderweise am wenigsten bei seinen Kreuzigungsbildern hervor, die er u. a. für die Kirche seiner Heimat und den Dom zu Reval malte[2]); von der »Kreuzigung« in der Kirche zu Narva zeigt Abb. S. 209 den Kopf des Erlösers. Von den anderen sind wohl am bekanntesten geworden »Das letzte Abendmahl« (1870), »Die Himmelfahrt« (1881), »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« (1893), »Christus und Nikodemus« (1898), »Johannes der Täufer im Kerker« (1907). Im Jahre 1884 übernahm er, aus Italien zurückgekehrt, eine neue und daher nicht sofort willkommene Aufgabe, eine Bilderfolge von Wandgemälden. Seitens der Regierung ward ihm der Auftrag, einen Raum (Teil des alten Refektoriums) im Kloster Loccum (Rgbz. Hannover, jetzt evangelisches Predigerseminar) mit sechs Wandgemälden auszustatten, ein Auftrag, dessen Ausführung der Wiederaufnahme kirchlicher Kunst, insbesondere kirchlicher Malerei, auch innerhalb der evangelischen Konfession sehr wesentlich die Wege gebahnt hat. Die sechs Gemälde finden ihren Vereinigungspunkt in einer siebenten Komposition, dem Gemälde der äußerst ungünstigen Fensterwand, welches eine »Kreuzigung Christi« darstellt und in vier Stücke zerschnitten werden mußte. Die übrigen Gemälde sind: »Johannes der Täufer«, »Die Bergpredigt« — eine Studie daraus s. Abb. S. 216; man vergleiche sie mit der Abb. S. 217 aus der »Bergpredigt« der Friedenskirche —, »Die Tempelreinigung«, »Die Hochzeit zu Kana«, »Die Heilung des Gichtbrüchigen«, »Die Ehebrecherin vor Christus«. Die Arbeiten im Kloster Loccum wurden im Jahre 1891 beendet. Nach sieben Jahren, fruchtbar an Einzel-Tafelbildern, bekam er dann den Auftrag, die evangelische Friedenskirche in der Florastraße zu Düsseldorf mit Wandmalereien zu schmücken; diesem Werke ist die vorliegende Abhandlung insbesondere gewidmet. Die reichlich sieben Jahre, die die



EDUARD VON GEBHARDT ESTHNISCHER BAUER
Studie. Im Bes. v. Prof. G. Oeder. Text S. 202

Ausmalung in Anspruch nahm, brachten nebenher noch eine Reihe von Tafelbildern hervor, teilweise den Kompositionen in der Friedenskirche mehr oder minder gleich (s. z. B. Abb. S. 221 und 223). Mit der Übergabe des Werkes der Friedenskirche an die Gemeinde erschien gleichzeitig in der Deutschnationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf (1907) der »Johannes der Täufer im Kerker«; es folgte u. a. im vergangenen Winter (1907) »Der arme Lazarus«. Aus dem erst soeben vollendeten Gemälde »Der verlorene Sohn« können wir durch besondere Freundlichkeit des Meisters Wiedergaben vom Kopfe des Vaters und dem des reuigen Sohnes bringen (s. Abb. 211 bis 213). Und wenn der fröhlichen Schaffenslust Auge und Hand treu bleiben, so wird sich noch mancher andere breitere biblische Vorgang in psychologischer Verdichtung zu einem Bildmomente konzentrieren, dem es an Interesse, Erörterung, Widerspruch und Hochschätzung nicht fehlen wird. Solch »valida senectus« sei dem Meister als eine wohlbefestigte an seinem siebzigsten Geburtstage gewünscht!

[1]) Ein anderes »Frau mit Äpfeln« ist in III. Jahrg. H. I, S. 13, wiedergegeben.

[2]) Die Wiedergabe einer für einen Angehörigen gemalten Kreuzigung »Es ist vollbracht« s. in Jahrg. III, H. 5, S. 115; vergl. dazu Jahrg. III, H. 7, S. II (Beilage).

[3]) S. darüber Jahrg. IV, H. 1, S. 12f.



EDUARD VON GEBHARDT DAS RINGELEIN

Im Besitz von Frau Schmidt-Sulkow. *Text S. 203*

II.

Die Gemälde der Friedenskirche zu Düsseldorf

Wenn im verflossenen Jahrhundert, wie in den früheren, von Ausmalung eines Gotteshauses die Rede war, so konnte es im westlichen Europa sich stets nur um eine katholische Kirche handeln. Denn die protestantischen Traditionen verhielten sich aller Ausstattung des Kircheninnern gegenüber, so weit sie über das Notwendige hinauszugehen schien, ablehnend, wenn auch nicht überall mit gleicher Schärfe. Diese Ablehnung richtete sich aber ganz besonders gegen die Kirchenmalerei, mochte sie in Wandgemälden oder in Tafelbildern erscheinen; trat doch in ihr zum Bilde auch noch die Farbe hinzu. In übernommenen älteren katholischen Kirchen ließ man freilich vorhandene Kunstwerke, auch malerische, um des Kunstwertes willen bestehen, allerdings stets nur als notwendiges Übel. Und während man sonst die Sprache, ja die Predigt der Kunst hörte und empfand, hatte man sich daran gewöhnt, in der Sprache der bildenden Kunst eine Art gefährlicher Konkurrenz des gesprochenen Wortes, nicht eine Stütze, sondern eine Störung des religiösen Empfindens zu sehen, sobald sie im Gotteshause erschien. Indem aber diese Gewohnheit sich auf eine vor mehreren Jahrhunderten einmal aufs höchste gesteigerte Empfindung gründete, nicht aber auf unerschütterliche Wahrheiten, so kann es weder besonders auffallend noch inkonsequent genannt werden, wenn jene Ablehnung in wachsendem Maße an Schärfe verliert, in Zulassung übergeht, ja hie und da in warmes Ergreifen sich verwandelt. Daß sich dabei der Kreis der Stoffe für protestantische Kirchen erheblich enger schließt als für katholische, ist begreiflich. Unter allen Umständen aber begrüßen es die Katholiken freudig, wenn eine Verschiedenheit der Anschauung, die ohne zwingenden Grund festgehalten wurde, schwindet und die christliche Kunst einen Boden des Friedens werden läßt, auf dem die christlichen Konfessionen in ihren Künstlern und deren Werken wetteifern können in der Darstellung und Symbolisierung christlicher Geschichte und christlicher Wahrheit, einig und übereinstimmend in dem, was allen Christen gemeinsam ist, ohne Anfeindung, wo die Anschauungen auseinandergehen. Und so mag es zunächst für die christliche Kunst als ein gutes Omen angenommen werden, daß das erste neuere Gotteshaus einer protestantischen Gemeinde mit reicherer Ausmalung den Namen einer Friedenskirche trägt, und daß der weitschauende Künstler, dem die Ausmalung dieser Kirche anvertraut wurde, in dem Grundplan seines Werkes dem Gedanken hat Ausdruck geben wollen: gewisse Wahrheiten unterschreibt jeder, der Christ sein will, in anderen gehen die Konfessionen auseinander.

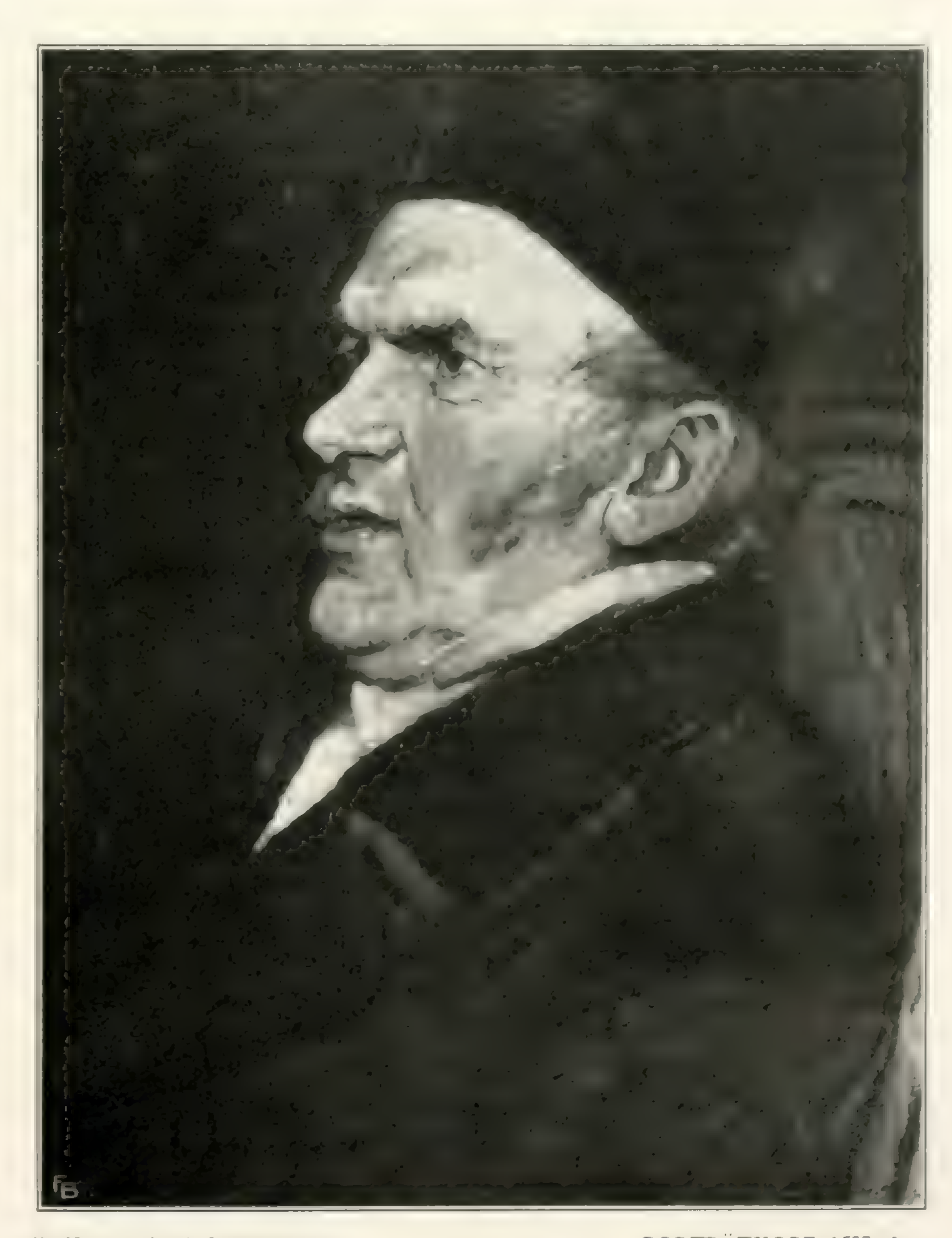
Dementsprechend hat Professor von Gebhardt seinen eigenen Standpunkt und den der Gemeinde, der die Kirche bestimmt war, zwar als konfessionellen, aber auf dem Boden allgemein christlicher Grundanschauung stehenden zu behandeln gestrebt. Und dies sein Christentum durch die Sprache der Kunst zu bekennen und auch zum Nutzen andrer zu verkündigen, ist so sehr mit ihm selber in den reichlich sieben Jahren der Arbeit innig verwachsen, daß er mir einmal gelegentlich sagte: »Was ich von Kunst und Christentum in mir trage, das ist in der Friedenskirche.« Und der Spruch ist ihm von Herzen gekommen; seine Arbeit hat er in diesem Sinne gedacht,

gepflegt und zu Ende geführt. Wer immer aber an seinem Werke dies oder das beanstanden muß, darf das nicht vergessen, selbst da nicht, wo die scharf ausgeprägte Eigenart des Mannes eine Härte des Ausdrucks und eine Schärfe der Wahl mit sich gebracht hat, die nicht ohne Widerspruch bleiben kann. Denn die Einheit der Kunst verlangt es, daß nicht nur das Große und Ganze bei flüchtigem Überblick gebilligt werde, sondern daß auch jedes Einzelne, selbst das Geringfügigste, sich frei und organisch einordnend, die Billigung des Ganzen erzwingen helfe.

Von den sechzehn Kompositionen, die das Werk ausmachen, sind manche schon im Laufe der Jahre dadurch weithin bekannt geworden, daß sie auch als Tafelbild in die Welt gegangen und in Kunstausstellungen zur Anschauung gekommen sind. Die Abweichungen dieser Tafelbilder betreffen durchgehends nur unwesentliche Dinge und wurden teils durch äußere, vielfach zufällige Umstände, teils, aber nur selten, durch innere Gründe herbeigeführt. So fehlt z. B. bei dem Abendmahlsbilde in der Kirche der Fisch neben dem Brote; das Tafelbild nahm wohl an der Zweiheit keinen Anstoß, aber für das altchristliche Symbol des Fisches mochte in der protestantischen Gemeinde keine hinlänglich lebendige Tradition vorauszusetzen sein. Noch weniger streng übereinstimmend sind natürlich die Detailstudien. So führt z. B. im Vordergrunde der Taufe des Johannes das Mädchen, das den alten Gebrechlichen leiten hilft, kein Kind an der Hand. Hierüber von mir befragt, erzählte mir der Meister, als er gerade mit dieser Gruppe beschäftigt gewesen, seien zwei kleine Mädchen, Töchterchen der benachbarten Pfarrer, in die Kirche gekommen und hätten sich, aufmerksam zusehend, neben ihn gestellt; da aber nur für ein Kind auf dem Bilde Raum noch zu finden gewesen, habe er von beiden einige Züge in einem Kinde vereinigt; daher gebe es von dieser Figur weder ein Modell noch eine Vorzeichnung. Und so gibt es gar vieles, wodurch das Werk eben infolge solch zufälliger Veranlassungen und Augenblicke mit dem Leben und Empfinden des Urhebers so enge und persönlich verwachsen ist.

Das Bauwerk selber widerstrebte von vornherein einer breiten malerischen Ausstattung, und die Emporen, welche, die Seitenschiffe durchziehend, unter sich nur zwei dunkle Korridore übrig lassen, versperren und brechen den freien Überblick. Zwar konnte der Meister die Totalgestaltung des Innern, gleichsam als Fassung für seine Gemälde, einigermaßen beeinflussen, aber Raum, Licht und Luft geberdeten sich feindlich. Die Altarwand war durch die Altarnische, ein kümmerliches Mittelding zwischen Apsis und Chor, die Eingangswand durch Orgelbühne und Treppentüren, die Seitenwände durch die breiten Fenster unterbrochen, alle Wände durch die Emporen mit den treppenförmig ansteigenden Sitzbänken quer durchschnitten. Die winkeligen Ecken hatten wenig Licht, und das Licht, das durch die trotz farbiger Tönung hellen Fenster einbrach, ließ die zwischenliegenden Wandflächen durch den Doppelschein[1]) dem Auge kaum erreichbar wer-

[1]) Unschön wirkende Schutzvorhänge helfen dieser störenden Lichtwirkung nur mangelhaft ab.



EDUARD VON GEBHARDT — PORTRÄTKOPF AUS 1870

Im Besitz [illegible] Text S. 202

den. Die Feuchtigkeit der Luft, die in Düsseldorf durchweg groß ist und in dem Backsteinbau voraussichtlich eine dauernde sein mußte, versprach den Malereien nur kurze Dauer. Während an Raum und Licht nicht viel zu ändern war — nicht einmal eine dunklere Tönung der Fensterverglasung konnte aus praktischen Gründen zugestanden werden — geschah für die Dauerhaftigkeit der Gemälde alles, was für geeignet angesehen wurde: Den Wänden wurden teilweise in geringer Entfernung, die eine Luftschicht mit Zügen schuf, Rabitzwände vorgesetzt, diese mit einer dreifachen sorgfältig und auf Grund umsichtiger Versuche vorbereiteten Mörtelschicht überzogen; die Ausführung der Malereien geschah mit den Dauer versprechenden, kräftig wirkenden Kaseïnfarben.[1]) Ob diese Vorsichtsmaßregeln den Hoffnungen entsprechen werden, kann nicht ohne Besorgnis abgewartet werden; denn schon jetzt zeigen sich hie und da Losblätterungen; an Aufmerksamkeit diesen Gefährlichkeiten gegenüber wird man es ganz gewiß nicht fehlen lassen.

Der Bau der Kirche geschah in den Jahren 1895 bis 1899; in den folgenden sieben Jahren hat Professor von Gebhardt das Werk der malerischen Ausstattung vollendet; am 11. Juni 1907 wurden die Wandmalereien staatlicherseits »der Gemeinde zu dauerndem Besitz und Eigentum« übergeben.

Die nachfolgenden Ausführungen werden sich im wesentlichen auf die Gebhardtschen Gemälde beschränken; nur die sogenannte Apsis wird einzelnes andere zu erwähnen Veranlassung geben. Bei allem aber, was die künstlerische Ausstattung betrifft, ist der Künstler, der eben das Ganze als eine Einheit im Auge hatte, mittätig gewesen. Und darum soll wenigstens gedacht werden der Vorhalle der Kirche, wo man über der Haupteingangstüre Golgatha mit den drei Kreuzen, den Stern von Bethlehem und den Jordan dargestellt sieht. Links davon erhebt ein Löwe sein Junges, rechts erscheint ein Greif. Über den beiden Seitentüren erkennt man hier die Rauchsäule, dort die Feuersäule. In der Decke der Vorhalle sieht man das »eherne Meer«, das zwölf Stierköpfe tragen, und die Inschrift: »Waschet euch, reiniget euch, tut euer böses Wesen von euch.«

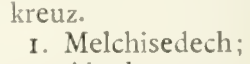
Vom Eingange aus eilt das Auge um so energischer der Altarapsis zu, weil es sofort hart empfindet, daß ein Überschauen des Ganzen, ein Totaleindruck, unmöglich ist. Vom Altare aus entwickelt sich aber auch die ganze Gesamtkomposition.

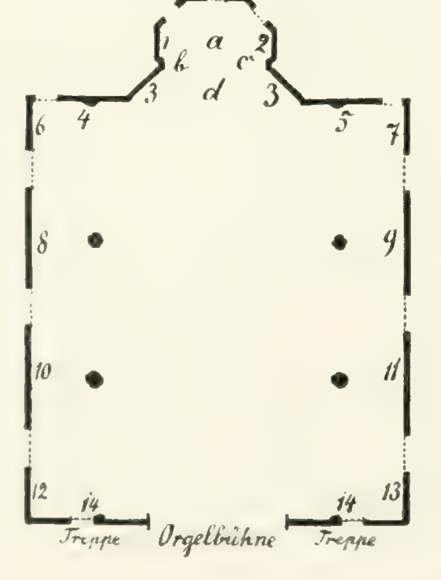
Diese kennzeichnete mir der Meister selbst mit kurzen Worten, wie folgt. Die Apsis (oder der Chorraum) gehört dem, was allen Christen gemeinsam ist: die Hl. Dreifaltigkeit ist dargestellt durch die Hand Gottes (»Ich schwöre bei mir selbst!«), das herabhängende Triumphkreuz und die Taube; oben unter der Decke die anbetenden Erzengel, rechts und links neben dem Altar als Wandbilder, in das alte Testament zurückblickend, Abraham und Melchisedech; der nach dem Altar hin sich schräg verengende Triumphbogen zeigt paarweise die zwölf Apostel, unten rechts Petrus und Paulus; ersterer, als Sprecher der Apostel, zum Kreuze hinaufweisend, spricht etwa: »Dies ist Christus, den ihr gekreuzigt habt.« So steht auch im Chorraum der altchristliche Altar, das Taufbecken (Taufe) und die Kanzel (Verkündigung des göttlichen Wortes). Dem Chorraum streben die Bilderzyklen zu; links (vom Eingange aus) die alttestamentlichen, rechts die neutestamentlichen Bilder. Die alttestamentlichen führen von der Berufung Moses (Dornbusch) über dessen Zorn über den Tanz um das goldene Kalb, das Schlagen des Wassers aus dem Felsen und seinen Tod zur Jordantaufe,[2]) wo Johannes in der Ferne den nahenden Christus erblickt. Die neutestamentlichen Darstellungen gehen aus von Christi Einzug in Jerusalem und führen über die Tempelreinigung, die Darstellung des Abendmahles und die Ölbergszene zur Verklärung Christi.[2]) Was von der Eingangswand oberhalb der Emporen rechts und links von der

[1]) Die Gemälde sind also keine Fresken; sie sind auf die trockene Wand gemalt.

[2]) »Taufe des Johannes« und »Verklärung Christi« befinden sich auf der Altarwand rechts und links vom Triumphbogen.

Übersicht über die Gemälde der Friedenskirche: a) Altar; b) Kanzel; c) Taufstein; d) Triumphkreuz.





1. Melchisedech;
2. Abraham;
3. Apostel;
4. Taufe des Johannes;
5. Verklärung Christi;
6. Tod des Moses;
7. Gethsemane;
8. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen;
9. Abendmahl;
10. Des Moses Eifer für Gott;
11. Tempelreinigung;
12. Berufung des Moses;
13. Einzug in Jerusalem;
14. Die Bergpredigt.



EDUARD VON GEBHARD — PROF. G. OEDER

Im Besitz von Prof. G. Oeder. *Text S. 202*

Orgelbühne übrig bleibt, füllt die umfangreiche Komposition der Bergpredigt, die die Kirche gleichsam nach außen weiterführt; in den Lüften, oberhalb der lauschenden Gemeinde, öffnet sich beiderseits der Orgel der Blick in die triumphierende Gemeinde im Jenseits und zu den jubilierenden und musizierenden Engeln.

Der Gesamtplan des Kunstwerkes hat den wesentlichen Vorzug, daß er einfach und einheitlich ist. Von beiden Seiten strebt er in je vier Stufen, von denen je zwei die Hauptstufen und zwei je Anfangs- und Schlußstufe sind, und über die beiden Hauptbilder auf der Altarwand dem Mittelpunkte, der Apsis mit ihrem ganzen Inhalte zu, dessen geheimnisvolle Gewalt nun über die versammelte Gemeinde hinaus in Bergpredigt und triumphierender Gemeinde ins Ungemessene ausstrahlt.

Die Gegenüberstellung zeigt die innere Korrespondenz der gegenüberstehenden alt- und neutestamentlichen Bilder. Wie von diesen die Taufe des Johannes aus dem alten Bunde in den neuen Bund hinüberführt, so die Verklärung Christi in die göttlichen Geheimnisse, denen die Apsis vorbehalten ist.

Man sieht, wie Einheit und Einfachheit sich des erhabensten und gehaltreichsten, ja unfaßbaren und unerschöpflichen Stoffes bemächtigt haben, um ihn historisch und symbolisierend zu veranschaulichen.

Aber schon die Grundanlage der Ausführung mußte unter dem Drucke der räumlichen Fesseln geschehen. So konnte z. B. der Erlösungstod Christi nur durch die in einen Winkel gedrängte Ölbergszene angedeutet und durch das Triumphkreuz bestätigt



EDUARD VON GEBHARDT STUDIEN ZUR VERKLÄRUNG

Vgl. die Sonderbeilage nebenan

schen, aber, wie man entschied, unentbehrlichen Chorfenster, um deren Beseitigung der Künstler sich vergeblich bemüht hat. Er hatte zu dem oben schon bemerkten Zwecke die altchristlichen Basiliken Italiens, insbesondere Roms, gründlich besichtigt und studiert, und bei allen, mehr oder weniger die nämliche, also typische, auch protestantische Empfindung unmöglich verletzende Anordnung gefunden und würde diese ganz gewiß zugrunde gelegt haben, wenn nicht die fatalen Chorfenster es verboten hätten. So mußte er die Anordnung statt nach dem Innersten der Apsis nach dem Triumphbogen hin konzentrieren, wodurch die ganze Apsis künstlerisch überflüssig wurde. Der Triumphbogen bot eine passende Stelle nur hoch oben in seiner Spitze, der die übereinander gestellten Apostel nun in unnatürlicher Weise zustreben mußten. Bei der Darstellung der hl. Dreifaltigkeit blieb, wenn sie nicht kümmerlich erscheinen sollte, für den Sohn Gottes kaum etwas anders übrig, als das sogenannte Triumphkreuz, und dieses konnte eben nur in machtvoller Größe wirksam sein; dieser farbigen Größe gegenüber konnten dann wieder die Hand Gottes und die Taube nicht, wie es sich gehört hätte, zur Geltung gebracht werden. Ebenso war eine Beziehung zum zurückstehenden Altare nicht herzustellen, und ebensowenig konnten die hoch über dem Altare schwebenden Erzengel und die beiden Cherubim — hinter dem Triumphkreuze — recht am naturgemäßen Platze untergebracht werden. Sie erwecken in ihrer Anordnung nicht leicht den Gedanken, als seien sie den Aposteln, als den Verkündern des göttlichen Wortes, gegenübergestellt als solche, die den göttlichen Geheimnissen, dem Throne Gottes näher stehen. Die Brustbilder Abrahams und Melchisedechs erinnern stark an Memorienbilder der Renaissance und treten aus dem Zusammenhange mit dem Ganzen heraus.

werden. Der Einzug Christi konnte sich nicht, wie es naturgemäß scheint, zu einem großen festlichen Bilde entfalten, sondern mußte, dem Künstler eine äußerst schwierige Aufgabe, in einem halbdunkeln Eck fast verkümmern. Selbst die triumphierende Gemeinde über der Bergpredigt, so geistvoll sie empfunden und mit der aufragenden Orgelbühne in Verbindung gedacht wurde, war gewissermaßen ein Notbehelf zur Füllung des Raumes und führte den Künstler, dessen Natur einer Menge von Idealgestalten ohne ausgeprägte individuelle Charakterisierung widerstrebte, dazu, allerlei historische, zum Teil recht menschlich und irdisch wiederzugebende Gestalten, z. B. Martin Luther mit Frau und Töchterchen, Bach, Händel und selbst Beethoven, so wie sie lebten, den himmlischen Heerscharen einzureihen. Der Meister selbst wird sich der Kühnheit bewußt sein; freilich hat er auch seine Vorbilder und Vorgänger darin. Am stärksten haben die äußeren Rücksichten aber auf die Ausgestaltung des Chorraumes ihren beengenden Zwang geübt und zwar durch die unorgani-

Endlich sind die vier Hauptbilder der Seitenwände tatsächlich auf die Wand gemalt, aber sie wirken wie Tafelbilder. Warum? weil keine organische Verbindung mit der Architektur möglich war. So werden die vier Eck- oder Winkelbilder fast zu dekorativen Wandmalereien im Anschlusse an die Architektur



Eduard von Gebhardt — *Verklärung Christi*



herabgedrückt; ihre relativ sehr geringe Größe im Verein mit der schlechten Beleuchtung nimmt ihnen vollends die Bedeutung, die sie in der Entwicklung der Komposition und auch an und für sich haben.

Am freiesten und ohne Widerstreit mit den gegebenen Verhältnissen bewegte sich der Meister sichtlich in den gewaltigen Kompositionen der Taufe des Johannes und der Verklärung Christi (s. die beiden Sonderbeilagen). Sie bedeuten meines Erachtens die höchste Höhe Gebhardtscher Kunst, und zugleich seiner monumentalen Kunst, soweit sie in der Friedenskirche ihren Ausdruck gefunden hat. Das sind sie, jedes für sich und in ihrem Zusammenwirken: hier der von fern erst geschaute Christus im Waldesdunkel unter den Bäumen, dort der verklärte über den Bergen, Bäumen und Wolken; hier der schauende Johannes, dessen Augen sich für das Licht öffnen, dort der unglückliche Kranke, der der göttlichen Wunderheilung nahe ist; beiderseits die Menge, die, hier nach links, dort nach rechts ansteigend bezw. herabsteigend, sich aufs glücklichste den architektonischen Verhältnissen anschließt. Die Wiedergabe der Bilder macht eine genauere Beschreibung entbehrlich; die Studie (s. Abb. 210, der mittlere Täufling der obersten Reihe zu Füßen Christi) möge die Behandlung des einzelnen genauer erkennen lassen. Manche Gesichter auf diesen beiden, wie auf andern Bildern sind Porträts von Personen, die dem Meister durch Verwandtschaft oder Freundschaft nahe standen; das eine oder andere fügt sich nicht ganz der Einheit der Gesamtstimmung. Ein Vorwurf kann jedoch dem Künstler daraus füglich nicht erwachsen, und ich würde es bezüglich der »Taufe des Johannes« ganz unerwähnt gelassen haben, wenn es nicht als leichte Einschränkung gelten müßte für den Satz, daß dieses Bild völlig frei sei von störenden Anachronismen. Zweifellos kann dieses hohe und echt christliche Kunstwerk rein und mit der vollen Lust, die das Eindringen in seinen vielseitigen Gehalt gewährt, vom Beschauer empfunden und genossen werden. Schon allein die zahlreichen Kontraste, die aufs reichste und befriedigendste zu einer Einheit verschmelzen, die vielen Augen, die selbst aus einer gewissen Unaufmerksamkeit heraus dem Täufer und gleichsam durch ihn, seiner Hand und seinem Blicke folgend, dem kommenden Erlöser zugewandt sind, ohne ihn selbst noch sehen zu können, bringen den Geist in Bewegung und suchende, aber auch findende Tätigkeit, mag er sich dem christlichen und idealen Gehalt oder Vorzügen und Anschaulichkeiten der Form zuwenden, mag er der Gesamtstimmung der Farben oder der Verteilung von Licht und Schatten, der Gruppenbildung oder der Haltung und dem Ausdruck der einzelnen Personen nachgehen. Aber ist das Bild in historischer Treue der Zeit und dem Orte angepaßt? Keineswegs! Das ist echter deutscher Wald, und die Menschen, den Täufer eingeschlossen, sind echte deutsche Gestalten und Gesichter. Und warum stört das nicht? Weil nirgendwo eine unhistorische, krasse andere Gegenwart, sei es die heutige oder die des 15. oder 16. Jahrhunderts, sich aufdrängt. Man könnte sagen, hier sei dem Meister annähernd gelungen, was er gerne als Ziel seines Strebens auf diesem Gebiete bezeichnet: »durchaus christlich, durchaus deutsch«, von dem Gedanken ausgehend, es müsse der christliche Stoff in seinem deutschen Gewande das deutsche Gemüt doppelt traulich ergreifen, weit mehr als es bei mehr oder minder ängstlicher historischer Treue der Fall sein könnte. Diese Meinung und Absicht steht mit katholischer Kunstforderung und Kunstübung nicht im Widerspruch, und es ist ein künstlerischer und historischer Irrtum, um dessentwillen die von Gebhardtsche Kunst als eine »evangelische« Kunst »katholischer« Kunst gegenüberzustellen.

Was von der »Taufe des Johannes« gilt, kann auch von der »Verklärung Christi« (Studien daraus s. Abb. S. 208) gesagt werden, und es ist gar sehr zu bedauern, daß man von keinem zugänglichen Punkte aus das großartige monumentale Gesamtwerk der Altar-



EDUARD VON GEBHARDT KRUZIFIXUS-STUDIE
Das Haupt ist stark geneigt zu denken. Bes. Dr. Straeter
Text S. 203

wand überschauen kann, wie es der Meister innerlich überschaut haben muß.[1]) Diese große Einheit wird durch die baulichen Einrichtungen für den Besucher der Kirche fast völlig zerrissen, und man muß die drei Teile (Taufe, Apsis, Verklärung) unter Schwierigkeiten einzeln betrachten. Und das ist für die Darstellung der Verklärung besonders ungünstig. Für sich allein betrachtet, entbehrt sie nämlich einer klaren in die Sinne fallenden Beziehung der unteren Hälfte zu der oberen. Der Wolkenstreifen teilt das Bild sozusagen in zwei voneinander unabhängige Vorgänge. Raphael hat — in der Voraussetzung, daß die Jünger wußten, Jesus sei mit einigen von ihnen auf dem Berge — durch einen bedeutsamen Fingerzeig die beiden Vorgänge äußerlich und innerlich verknüpft; hier aber ist die Verknüpfung dem Beschauer überlassen, den freilich die monumentale einheitliche Komposition der ganzen Altarwand richtig leitet. Ohne diese Leitung wird er durch die äußeren Umstände leicht dazu geführt werden, den eigentlichen Gegenstand der Darstellung, die Verklärung, unbeachtet zu lassen und sich ganz dem lebendigen Vorgange unter den Wolken zuzuwenden, und der bedeutet volle Hoffnungslosigkeit, in deren Darstellung nun alles mögliche hineindoziert werden kann, auch Tendenziöses. Betrachtet man beide Bildhälften, die obere und untere, jede für sich allein, so zeigen sie, jede in ihrer Art die Höhe der Kunst, Idealismus und Realismus (im Sinne von starker Naturwahrheit) in angemessener und bedeutsamer Weise vereinigend und auseinanderhaltend. Kein Vorgänger, auch kein Veit und selbst kein Overbeck, würde beim Betrachten der oberen Hälfte ein Herabsteigen vom Idealen zu Realerem in sich verspüren; die Wolkenschicht scheidet das Überirdische vom Irdischen. Die untere Hälfte aber zeigt eine so überwiegende Teilnahme der Anwesenden mit dem oder den Leidenden, daß ich darin lieber eine Darstellung der Hilfsbedürftigkeit, als, wie andere es tun, der nüchternen Nichtheilung (ein negatives Objekt ist ohnehin eine bedenkliche Annahme) sehen möchte, freilich ohne jede erkennbare Zutat, die in das Gebiet der christlichen oder gar kirchlichen Kunst hineinführte; denn auch der Jünger Christi im Vordergrunde gibt nur recht ausdrucksvoll eine der zahlreichen Abstufungen und Schattierungen der Anteilnahme, die in unübertrefflicher Lebendigkeit und vielseitiger Menschlichkeit, zwischen Hoffen, Suchen, Verzweifeln und gleichgültigem Verzichten sich bewegend, vor Augen gestellt sind. Faßt man dann aber die ganze Altarwand zusammen, dann hilft der mächtige Aufbau der beiden Kompositionen, die symmetrisch die Apsis zwischen sich nehmen, beide gewaltigen Werke in der größeren Einheit der Zerstreuung der Finsternis durch den hier erscheinenden, dort verklärten Erlöser, der zwischen den beiden Bildern als der Gekreuzigte erscheint, in ihrem Zusammenklingen zu erkennen und auch die zahlreichen feinsten Akkorde zu vernehmen, zu denen sich Einzelheiten der beiden großen Hälften übereinstimmend oder kontrastierend vereinigen.

[1]) Es ist eine höchst fatale Einrichtung, daß die Orgelbühne, von der aus dieser Überblick relativ am ehesten möglich ist, dem Besucher durchweg verschlossen ist.



EDUARD VON GEBHARDT TÄUFLING (STUDIE)
Vgl. die I. Sonderbeilage. Bes. Prof. Dr. Bone. Text S. 209

Mächtig, wie diese beiden Bilder, ihre Größe vereinigend, ist die »Bergpredigt« (s. Abb. S. 214, 217 u. 224), von der bereits die Rede war, auf der gegenüberliegenden Wand, welche durch die Orgelbühne und die Ein-



EDUARD VON GEBHARDT — DER VERLORENE SOHN

Unvollendet. *Text S. 2[illegible]3*

gänge unterbrochen ist. Um das geteilte Bild als ein Ganzes zu übersehen und zu erfassen, muß der Beschauer es aus möglichst großer Entfernung sehen, also etwa vom Altare aus. Aber auch von dort aus wird er sich des Eindrucks nicht erwehren können, daß die eine Hälfte mehr Wandausfüllung als organischer und wesentlicher Teil eines einzigen und unteilbaren Ganzen sei. Die linke Hälfte würde als Darstellung der Bergpredigt ausreichen und inhaltlich wie künstlerisch völlig befriedigen: wir haben den lehrenden Christus, die umgebenden Jünger, die zuhörende Menge in gestaltenreicher und einheitlich geschlossener Abrundung. Die hochkünstlerische freie Symmetrie in der Erfassung und Anordnung dieser Hälfte tritt dabei deutlich und erfreulich hervor. Die Komposition gravitiert sinnig in dem andachtsvoll lauschenden betagten Paare, — s. Abb. S. 214 (die alte Frau) — das die Gegenwart des Messias in sich erfährt für sich, für die, die vor ihm waren und den Messias von ferne erwarteten, und für die, die ihnen folgen und, wenn sie Ohren haben zu hören, im Besitze dessen leben werden, was soeben verkündet wird. Mit ihnen wendet sich die ganze rechte Seite dieser Hälfte dem Redenden zu, dessen überwiegende Stellung und Kraft ein gewisses Gleichgewicht in der gespannten Aufmerksamkeit der gegenüber Sitzenden und Stehenden findet. Der tiefe Einschnitt zwischen den beiden Waldungen, ja Christi Augen und Arme, die mit Notwendigkeit nur diesen Teil der Gesamtdarstellung umfassen, stärken den Wunsch, diesen Teil für das Ganze ansehen zu dürfen. Nimmt man dann die zweite Wand hinzu, so wird die Idee des Ganzen kaum irgendwie erweitert; das Bild zeigt eine Volksszene aus dem 16. Jahrhundert mit einzelnen recht modernen Gesichtern, aber freilich eine Szene voll Bewegung und beachtenswerter Einzelheiten; daß es da etwas zu sehen und zu hören gibt, ist freilich deutlich genug sicht-



EDUARD VON GEBHARDT — STUDIENKOPF
Zum Bilde vom verlorenen Sohn. Vgl. Abb. S. 211

bar gemacht, aber etwas Biblisches, die Bergpredigt? — Überschaut man freilich vom Altare aus das ganze riesenhafte Werk mit Einschluß der triumphierenden Gemeinde und der musizierenden Engel und hört den Zusammenklang des unzählbar Vielen auf der Erde und über der Erde, das vom Redenden aus — man bemerke die leichte Bewegung der rechten Hand Christi nach dem Altare hin — in durchdringende innere und schließlich auch nach außen hervortretende Bewegung versetzt wird, dann wird man sich gerne sagen, daß dies ein Meister nur schaffen konnte, wenn er mit Leib und Seele bei der Sache war und monumentales Empfinden besaß.

In den Winkel, den die linke Längswand mit der Eingangswand bildet, ist das erste Bild des alttestamentlichen Zyklus »Herr, wer bin ich?« hineingedrängt. Moses erscheint in faltenreicher weißer Gewandung, in der Ecke zusammengekauert, rückwärts gelehnt. Er ist zurückgewichen vor dem gewaltigen Lichte, das aus dem Dornbusche auf ihn einstrahlt. Seine Schuhe hat er schon abgelegt. Mit dem Obergewande schützt er sein Antlitz vor dem Übermaß des Lichtes, aber der linke Arm hebt den Faltenrand so weit empor, daß er des göttlichen Lichtes, dessen er gewürdigt wird, dauernd gewahrt und so mit der tiefsten Unterwerfung den Moses-Mut verbindet. Auf diese Weise sucht der Künstler Moses zugleich als den Berufenen und den dem Berufe in ernster Ergriffenheit Folgenden darzustellen. Dabei ist der unvermeidliche Wandwinkel aufs glücklichste in Bedeutung gezogen, und die energischen Strahlen geben ihm eine überzeugende Helligkeit.

In der gegenüberliegenden Ecke entspricht der Berufung Moses' der Einzug Christi in Jerusalem (s. Abb. 221 nach dem entsprechenden Tafelbilde) als Anfang der Leidenswoche oder des Erlösungswerkes im engeren Sinne.



EDUARD VON GEBHARDT — STUDIENKOPF

Zum verlorenen Sohn. Vgl. Abb. S. 211

Bei keinem der Bilder sind wohl die räumlichen Verhältnisse mit der Aufgabe und der künstlerischen Natur des Meisters in so vielfachen Widerstreit gekommen. Schon oben die Baulichkeiten mit den schwärmenden Turmvögeln repräsentieren trotz der herbeigeholten Kuppel eines italienischen Domes nicht so recht die heilige Stadt. Nur indem der Augenpunkt für das Bild sehr hoch genommen wurde, konnte eine gewisse Entfaltung des Zuges nach der Tiefe der Bildes hin für halbe Vogelperspektive erreicht werden. Geschickt, aber mit fühlbarem Zwange, ist ein niedriges Mäuerchen und eine Gruppe von Kindern in den Vordergrund gestellt; letztere nimmt an dem Halleluja mit Interesse teil. Über dieser Niederung in der Komposition kann nun von der Gestalt Christi, der auf dem Esel reitet, soviel sichtbar bleiben, daß er durchaus als Hauptperson erscheint. Gleichwohl erübrigt noch Raum, um die voraufziehende und begleitende Menge anzudeuten und dem »Hosiannah!« durch die emporgehobenen Palmen unzweideutigen Ausdruck zu geben. Besonders eigentümlich ist diesem v. Gebhardtschen »Einzuge Christi« — sehr verschieden von seinem gleichnamigen Werke des Jahres 1863 — die Düsterheit, in die der Erlöser selber durch Gewandung, Haltung und Verhüllen des Gesichtes gebracht ist. Ja, man könnte die ungewöhnlich große helle Hand, die sich gegen das dunkle Gewand Christi scharf abhebt, als bereit ansehen, alsbald gleich blind und leidenschaftlich ein »Kreuzige ihn!« gestikulierend zu begleiten, wo nicht zum Faustschlag sich zu ballen. Das Bevorstehende, Leiden und Tod, dann die Schuld, um derentwillen dies gelitten werden mußte, endlich das Weh um die Verblendung der Stadt, wurde vom Meister herangezogen, um die Szene recht als den Anfang der Leidenswoche erscheinen zu lassen und sie zugleich in engere Korrespondenz zu dem Mosesbilde der gegenüberliegenden Ecke zu bringen.

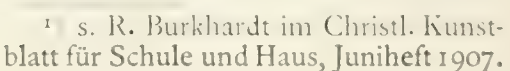
Das erste Hauptbild des Moseszyklus mußte

vieles in sich vereinigen; denn weder die Gesetzgebung noch das Abirren der Israeliten, noch des Moses eifervolle Erbitterung nebst Aarons Bedenklichkeit konnte füglich umgangen werden. Alles dies zu vereinigen, ergriff der Meister als Gegenstand des Bildes die Szene, in der Moses am meisten aktiv erscheinen konnte, und griff sie unter dem Gedanken »Moses' Eifer für Gott« zusammen. Eine mächtige, etwas geneigte Fichte trennt, das Bild in zwei Hälften teilend, das Waldgebirge, aus dem Moses mit den Gesetzestafeln herabsteigt, von der offenen Ebene (Wüste?!), in der die abtrünnige Menge von den Zelten her das »goldene Kalb« unter festlichem Baldachin, jauchzend und die heiligen Posaunen blasend, einherträgt. Voran im Walde, hinabblickend, steht Moses, die schwere Last der rohbehauenen Steintafeln auf den Armen; er schaut hinab auf das götzendienerische Treiben, bereit, in heiligem Zorn die heiligen Tafeln auf dem Boden zu zertrümmern. Ihm nahe, aber mehr im Hintergrunde, steht der Kompromißheld Aaron (Studie dazu S. 215). Sein Wesen muß wohl dem Künstler besonders widerwärtig gewesen und geblieben sein, ein Gemisch von Dünkel, Eitelkeit, Skepsis und Gehässigkeit; als der nämliche erscheint Aaron auf dem zweiten Hauptbilde, dort von mehr oder minder gleichwertigen Konfratres umgeben. Man möchte glauben, eine mildere, der Kunst wie des Raumes und des Priesteramtes würdigere Auffassung hätte hinlänglich kontrastierend wirken können. Der ganze heilige Zorn Moses' richtet sich gegen das verirrte Volk, der wahrhaft Zorneswürdige aber — so erscheint er — steht neben ihm, und dadurch wird der Kontrast »Gottesdiener« und »Götzendiener« gestört; der »Rationalist« im Hintergrunde scheint zu sagen: »Moses, dein Gott ist nicht mehr, als der Gott derer da unten«. Das aber war des Meisters Absicht nicht, der Aarons Gedanken in die Worte gekleidet haben soll: »Moses, mit meiner Orthodoxie ist's ganz in Ordnung; aber wenn man solch Volk regieren will, muß man ihm mal ein kleines Vergnügen gönnen.«[1]) Die Einheit des Bildes ist trotz der trennenden Fichte durch die ganze Situation hinlänglich gewahrt.



EDUARD VON GEBHARDT STUDIE
Zur Bergpredigt in der Friedenskirche. Bes. Prof. G. Oeder. Text S. 211

Mit diesem Bilde korrespondiert im neutestamentlichen Zyklus die Tempelreinigung. Die innere Verwandtschaft der beiden Momente springt in die Augen. Aber auch künstlerische Gegenüberstellungen sind genugsam vorhanden: hier Christus auf den Tempelstufen, dort der herabsteigende Moses, jener den Leibgurt als Geißel ergreifend, dieser die Tafeln zerschmetternd, hier die tempelräuberische Menge der Verkäufer und der Schlächter, der das Kalb herbeizerrt, dort das götzendienerische Volk mit dem goldenen Kalbe; und wie mancher Aaron schlimmster Sorte mag, wie jener dort in der Nähe des gotteifernden Moses steht, hier im Tempel mit spöttischem Schmunzeln den heiligen Zorn des Tempelreinigers bemitleiden. Während aber auf dem Mosesbilde die bewegte Menge in die Tiefe und Ferne und aus dem Kreise allzuscharfer Individualisierung hinausgerückt ist, ist sie hier infolge der Treppenentwicklung, die den Zür-



[1] s. R. Burkhardt im Christl. Kunstblatt für Schule und Haus, Juniheft 1907.



EDUARD VON GEBHARDT — AARON VORSTUDIE

Gemälde ... Besitzer ... Text ...

nenden nicht noch mehr verdrängen durfte, als es schon geschehen ist, fast nach Kinematographenart vergrößert und individualisiert, sozusagen in Nasennähe gebracht. So, wie sie ist, empfindet sie der Beschauer nicht so sehr als tempelschänderischen Auswurf, sondern als recht harmloses, wenn auch mit allerhand Unfug ausgestattetes Marktvölkchen. Man möchte sagen: die prächtige Marktszene mit bewundernswerten Kunsthöhen muß getrennt vom Ganzen genossen werden.

Es folgt nun auf der alttestamentlichen Seite die so häufig und schon in den Katakomben dargestellte Szene, wo Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, um das dürstende Volk zu tränken. Auch auf diesem Bilde gibt und raubt die dargestellte Volksmenge ein gut Teil des Eindrucks. Sie ist so überwältigend virtuos vor Augen gestellt (vgl. die Gruppe S. 219 u. Einzelfig. S. 218), daß sie den ganzen Beschauer in Anspruch nimmt und dieser sich nur ungern auch einmal der bedenklichen Szene vorn links zuwendet, wo Moses, von recht zweifelhafter Gesellschaft umgeben, auf die flache Erde oder vielmehr eine horizontale ziemlich hoch über dem Boden liegende Felsplatte schlägt, die einzelne zu erklettern versuchen. Von den Katakomben her steht Moses durchweg vor der aufragenden Felswand; er hat meist den wasserspendenden Schlag schon getan; das Wunder ist geschehen; der Durst ist insofern gestillt, als die Quelle schon fließt. Statt dessen wählt v. Gebhardt Spannung und Zweifel; die erstere elektrisiert die große Menge, der letztere konzentriert sich wieder in dem widerwärtigen Aaron und dessen Umgebung. Um so lieber wandert der Blick immer wieder zurück auf die mitleidwürdige, treuvertrauende dürstende Menge, und der Beschauer freut sich diesmal der Anachronismen, soweit sie ihn vergessen machen, daß das ein biblisches Bild sein, und daß er an die Israeliten in der Wüste dabei denken soll. Im Zusammenhange des Zyklus darf er das allerdings nicht vergessen und muß daher die Anachronismen in den Kauf nehmen.

Diesem Bilde entspricht auf der gegenüberliegenden Längswand die Darstellung des Abendmahles (Studie dazu s. Abb. 220). Über das zugehörige Tafelbild ist, wie über das vorige, schon früher in dieser Zeitschrift gesprochen worden. Im Dunkel des Kircheninnern machen sich die teilweise befremdenden Teile der Ausstattung des Abendmahlssaales nicht so sehr geltend, und so bekommen die Strahlen der Kerzenflammen etwas Stilisiertes. Vor allem aber ist die Erscheinung der Apostel infolge kräftigerer Farbentönung nicht mehr krankhaft und greisenhaft. Das Herbe oder eher Derbe in dem Kopfe des hl. Johannes, den etwas wirren Blick Christi bei dieser Szene höchstgöttlicher Hoheit und Erhebung über alles Alltägliche vermag ich aber auch hier nur als störende Züge zu empfinden. Gar manche Beschauer haben es dem Meister sehr verdacht, daß er auf seinem so hochragenden Gemälde »Johannes (der Täufer im Kerker)«[1]) dem Täufer und ebenso den berichtenden Jüngern ein solch herabgezogenes Äußere gegeben habe. Aber, wenn auch Herodes dem Gefangenen eine sogenannte gute Behandlung zuteil werden ließ, so konnte der Kontrast der Gefangenschaft gegen die Glorie der Wunderberichte füglich nur durch verstärkte Betonung der ersteren zu Gemüte ge-



EDUARD VON GEBHARDT STUDIE

Zur Bergpredigt in Loccum. Text S. 203

[1]) S. Jahrg. IV, H. 1, S. 14

führt werden, und diese Betonung durfte sich recht wohl auch auf die soeben noch zweifelsvollen, nunmehr höchst erregten Johannesjünger erstrecken. Wie ganz anders erscheint derselbe Täufer auf dem Bilde von der »Taufe des Johannes«, wo die ganze Situation und der festgehaltene Augenblick Erhebung fordert! Ein solcher Augenblick ist aber die Abendmahlsszene in weit höherem Grade, und ich hätte diese daher noch freier von alltäglichen Zügen gewünscht. Abgesehen davon, reiht sich das Bild als Komposition würdig den vortrefflichsten Abendmahlsdarstellungen an, in denen italienische Künstler ja geradezu gewetteifert haben. Eine besonders auffallende Abweichung von früheren Darstellungen[1]) scheint darin zu liegen, daß nicht Christus, sondern Johannes den eigentlichen Mittelpunkt der Komposition bildet; in dem Punkte, der die Stelle des Herzens Johannis bezeichnet, gravitiert gewissermaßen das Ganze; man könnte glauben, Christus habe dem Liebesjünger bereits den Kelch zugeschoben (»Tut dies zu meinem Andenken«), dieser aber, die Hände etwas entfernt auf dem Tischrande zusammenlegend, zögere den Kelch zu berühren, indes Christus, mit der rechten Hand die segnende Haltung noch andeutend, in die Ferne der Zeiten hinausblickt. — Wenn Judas, dessen Bezeichnung für die Darsteller stets eine Sonderaufgabe bildet, hier dadurch kenntlich gemacht ist, daß er im Fliehen seinen Stuhl umwirft, so stände diese Szene besser nicht so sehr im Vordergrunde, daß sie fast genrehaft erscheint!



EDUARD VON GEBHARDT STUDIE
Zur Bergpredigt in der Friedenskirche, linke Hälfte. Im Bes. von Prof. G. Oeder
Text S. 211

Den Schluß der alttestamentlichen Bilder macht »Der Tod Moses« (s. Abb. 223 nach dem Tafelbilde). Es ist wieder eines der kleinen Eckbilder, doch hatte der Meister hier Raum genug für seine wahrhaft meisterliche Komposition. Moses, der das gelobte Land wohl sehen, aber nicht betreten soll, schaut vom Berge Nebo hinab auf den Jordan und über diesen hinaus in das ersehnte Land der Väter. Der Sterbende, der lange seinem Volke ein führendes Licht gewesen, sinkt — Mantel und Stab sind ihm bereits entsunken (Ende der Wanderung) — im Glanze der untergehenden Sonne mit ausgebreiteten Armen rückwärts, dabei vor plötzlichem Sturze durch einen herabgestiegenen Engel geschützt, der seinen rechten Arm um Moses' Rücken legt, mit der ausgestreckten Linken aber jordanwärts zeigt. Dem eindrucksvollen Bilde gehört in jeder Hinsicht eine der ersten Stellen unter den Werken der Friedenskirche.

Den Abschluß der Darstellungen des Langhauses oder den Übergang zum Triumphkreuze und der zwischenliegenden Verklärung Christi bildet die Ölbergszene »Gethsemane«. Hier hat der Künstler wohl wieder recht unter dem Drucke der räumlichen Verhältnisse gestanden und ihnen auch gewiß allein die Bezugnahme auf den Leidenskelch

[1]) Auch von der in Kloster Loccum.

geopfert. Gebunden war er selbstverständlich nicht daran, und mit Bezug auf das gegenüberstehende Bild vom Tode Moses' muß die Abweichung sogar eine glückliche genannt werden: Leiden und Tod sind beschlossene Sache; nun geht er, durch Gesträuch sich windend, die Jünger zu suchen, und findet sie im Schlafe; der vorwurfsvollen Frage: »Konntet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?« folgt das mahnende Wort: »Wachet und betet, auf daß ihr nicht in Versuchung fallet«. Diese innere Beziehung zum Mosesbilde eröffnet eben im Zusammenwirken der beiden Kompositionen Einblick in außerordentlich reichen Gehalt. Um so mehr ist es gerade hier zu bedauern, daß dieses Zusammenwirken durch die Räumlichkeit äußerlich gar nicht zur Geltung kommt. Es ist eine wahrhaft beschwerliche Reise von dem einen Bilde zum andern. Um so weniger Veranlassung hatte der Künstler, die beiden Bilder einander kompositorisch noch näher zu bringen. Die Notwendigkeit, die Ölbergszene, für die eine Entwicklung in die Breite naturgemäß wäre, zu einem Hochbilde zu gestalten, ist mit ähnlichem Geschick gelöst, wie es bei dem Einzug in Jerusalem geschehen ist. Während aber dort das bevorstehende Leiden fast zu nahe herangerückt ist, ist es hier durch die ganze Erscheinung der Christusgestalt eher in die Ferne gerückt, wenigstens weiter hinaus, als es bei den üblichen Darstellungen der Ölbergszene der Fall ist.

An diese beiden Schlußbilder — »Moses' Tod« und »Gethsemane« — schließen sich die großen Seitenbilder der Altarwand, rechts und links von der Apsis, an, hier die »Taufe des Johannes« als hinüberführend zu dem Neuen Testamente, dort, zeitlich aus der Reihe tretend, die »Verklärung Christi« als hinausführend über das Erdenleben und den Erlösungstod in die himmlischen Geheimnisse, beide als Zeugnisse der Gottheit Christi.

*

* *

So hat denn Düsseldorf den Vorzug, in den Gemälden der Friedenskirche ein Denkmal Gebhardtscher kirchlicher Kunst zu besitzen, das vielleicht berufen ist, das einzige vom Künstler selbst so bis ins Einzelne gewährleistete zu bleiben, und das im Fortschreiten und Weitergestalten der christlichen Kunst seine wirksame Kraft und seinen epochemachenden Wert haben und entfalten wird.

EDUARD VON GEBHARDT DÜRSTENDE
Studie zu »Tempelreinigung«. Im Bes. v. Prof. G. Oeder. Text S. 214

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Pünktlich zur festgesetzten Zeit eröffnete wie alle Jahre die Secession den Kunsttempel am Königsplatz, um den Kunstfreunden einen Überblick des Schaffens der jüngeren Generation zu zeigen. Innerlich ist das künstlerische Niveau so ziemlich dasselbe, wie in den vergangenen Jahren und erklärt sich dies daraus, daß eine Überbietung der künstlerisch-skizzenhaften Studie kaum mehr möglich ist. Hier können nur neue Wege und neue Ziele ablösen und zugleich erfrischend wirken. Äußerlich hat man eine treffliche Neuerung eingeführt, indem man den Raum der Plastik zu einem Saal für Zeichnungen und graphische Blätter umwandelte, endlich ist auch der Auslandskunst Rechnung getragen



Ausschnitt aus dem Tafelgemälde ○ ○
Text S. 216 ○ ○ ○

EDUARD VON GEBHARDT
GRUPPE AUS »MOSES SCHLÄGT WASSER AUS DEM FELSEN«



EDUARD VON GEBHARDT CHRISTUS
Studie zum Abendmahl in der Friedenskirche. Im Besitze der Kunsthandlung G. Paffrath, Düsseldorf. *Text S. 216*

worden, diesmal in erster Linie den Franzosen, über deren Anwesenheit sowohl als auch Qualität man sehr verschiedene Meinungen hegen kann. An deutscher Kunst kamen 175 Bilder zur Ausstellung die nur 63 Malern angehörten, da einige Künstler mit, 1—2 Dutzend Gemälden vertreten sind. Es ist ja ganz interessant, von dem einen oder anderen Künstler einmal eine größere Anzahl von Werken beisammen zu sehen, wertvoller jedoch wäre es, alle jene Talente heranzuziehen, die sonst nicht zu Wort kommen und all zu oft im Dunkeln verbleiben. Das eine hat nämlich München vielen Kunststädten voraus: eine Schar still im Verborgenen schaffender Künstlernaturen, die ihre Kunst nicht an die Öffentlichkeit bringen können, teils aus Bescheidenheit, teils aus Mangel an Aufmunterung, oder Künstler die ihre Kunst so lieben, daß sie dieselbe nicht dem geräuschvollen bunten Kunstmarkte preisgeben wollen, um sie zwischen laut sich gebärdenden Leinwänden untergehen zu lassen. Vielleicht greift die Secessionsleitung einmal diesen Gedanken auf und bringt all die Talente, die im Stillen Hervorragendes schaffen, zur Geltung. Der Grundzug ist auch heute wieder in der Frühjahrsausstellung die Skizze, nicht jene Skizze, die auf ein späterhin fertigzustellendes Bild vorbereiten soll, sondern die durch Andeutung und absichtliches Weglassen oder Verschleiern »Die Impression« bedeuten soll. Der Impressionismus stellt sich in einen Gegensatz zur Formenbildung, er beabsichtigt Auflösung der Form, um an ihrer Stelle irgend eine Stimmung, irgend ein Gefühl malerisch oder seelisch zum Ausdruck zu bringen. Er ist eine Oberflächenkunst, die ganz logisch aus der Entwicklung der Kunst herausgewachsen ist und wieder verschwinden wird. Eine Berechtigung ist dieser neuesten Kunstform des spannend Erratenen nicht abzusprechen, denn sie hat einen Reiz, der hohen Genuß gewähren kann und momentan dem Geschmack vieler zusagt.

Christian Landenberger, der mit 24 Arbeiten vertreten ist, gehört zu jenen Impressionisten, die der malerischen Andeutung vor der plastischen Durchführung den Vorzug geben. Er zählt auch zu den wenigen, welche jene künstlerische Ausdrucksform nicht von den Franzosen übernahmen, sondern sie aus der eigenen Anlage heraus entwickelten. Landenberger ist ein Künstler von positivem Können, dessen skizzenhafte Malerei nicht wie bei so vielen anderen auf Unvermögen zurückzuführen ist. Wie duftig und fein, wie zart und leicht gibt er diese Knabenakte am Wasser wieder. Wie sind Luft und Licht, welche die nackte Haut umspielen, beobachtet! Die feinsten Abstufungen vom kalten Grau bis zum warmen Rot zeigen, wie der Künstler mit der Natur im engsten Kontakt gestanden ist. Als reine Probleme müssen all diese Aktstudien, die in etwas ermüdender Weise sich zu stark wiederholen, betrachtet werden, aber auch zugleich den Wunsch erwecken, nun einmal eine geistreichere Arbeit des Künstlers begrüßen zu können, in der er alle jene Errungenschaften zusammenfaßt. Ein Kämpfer und Ringer in ganz anderer Art ist Richard Pietzsch. Wir haben schon öfters auf die melancholisch-ernste Kunst dieses nervösen und temperamentvollen Künstlers hingewiesen, auch diesmal zeigt er seine ganze Kraft in einigen großen, vielleicht allzugroßen Landschaften aufs beste. Von gewaltig monumentaler Anlage ist der Spätherbst im Isartal »Bei Bayerbrunn«. Hier ist der schwermütige Charakter einer absterbenden Natur in seiner ganzen Eindringlichkeit in kräftigen Zügen niedergeschrieben. Auch Karl Reiser zeigt in seinen 6 Landschaften ein sicheres zielbewußtes Weiterschreiten in einer künstlerisch-dekorativen Art, die doch einmal die Kunst der Zukunft sein wird. Am besten dürften der anziehende »Mainachmittag am Wetterstein« und die »Waldwiese im Hochgebirge« sein.

Als eine der feinsten Arbeiten betrachte ich das »Tauwetter am Waldbach« von Stefan Filipkiewicz, ein Werk von eigenartigstem Reiz und vortrefflicher Durchführung. Ulrich Hübner schließt sich diesem Künstler mit dem Bilde »Wäsche aufhängender Frauen« würdig an, wie denn überhaupt auf ähnlicher Basis eine größere Anzahl von Künstlern stehen, z. B. Richard Dreher-Dresden, dessen Damenporträt einen etwas stark gelblichen Ton, hervorgerufen durch das goldigfarbige Laub, trägt. Nicht zu übersehen ist mit dem besten Willen die Kollektion Porträtskizzen von Alb. Weißgerber. Wüßte man nicht von früheren Ausstellungen her, daß der Maler zeichnen und malen kann, so würde man ihn in diesen Arbeiten nicht allzu ernst nehmen. Es steckt ja unverkennbar Talent und auch ein sogenannter kühner Wagemut in all den Dingen, die so ungemein primitiv gesehen und mit einer derben Faust heruntergemalt sind, aber man frägt sich doch schließlich, was will denn dieser Maler mit solchen Kühnheiten, die auf halbem Wege liegen blieben?

Einheit und Geschlossenheit, Faktoren, die in der Malerei das bestimmende Element sind, hat wieder Richard Winternitz in seinen von Sonne und Licht durchfluteten Gartenszenen vereinigt. Er ist überhaupt ein Künstler, dem farbenfreudige, helle Stimmungen gut gelingen und der sich zu poetischen Gedanken erhebt. In ähnlicher, nur etwas derberer Weise schafft Hermann Groeber. Er ist gegenüber Weißgerber naturwüchsiger, kräftiger; am gelungensten im Gesamteindruck ist die breit und flott gemalte Teegesellschaft. Ein feinempfundenes, in zarten grauen Tonabstufungen gemaltes Bild »Tauwind« und ein »Vorfrühling auf der schwäbischen Alp«, brachte Caspar Hilser, Hans Emmenegger eine treffliche »Wintersonne« und »Schnee am Waldrand«, Adolf Thomann mehrere an die Zügelschule erinnernde Gemälde, die jedoch nicht die sklavische Nachahmung zeigen, welche so viele junge Maler, anstatt Eigenes zu geben, bevorzugen. In ähnlichen Bahnen bewegt sich Eugen Wolff, wie dies besonders das umfangreiche Interieur zeigt, eine Hausflur von prachtvoller Ausführung. Ist hier die Grenze des möglichst Erreichbaren mit den Mitteln unserer heutigen Technik erreicht, so ergehen

sich doch manche Künstler in zu starken Übertreibungen. Ihnen ist die Malerei nur ein Mittel, um eine äußerlich blendende, innerlich aber hohle Kunstfertigkeit zu zeigen, anstatt die Wirkungen der Malerei im seelisch Belebten, tiefinnerlich Empfundenen zu suchen. Man kann heute nicht verstehen, wenn in strahlenden Apotheosen jeder Kunstjünger, der unendlich viel Ölfarbe und Leinwand verbraucht, so gefeiert wird, wie kaum ein der Vergangenheit angehörender großer Meister. Auf diese Art werden Kunsturteile und Wertbestimmungen verschoben und meist folgt den Lobeshymnen der Mißerfolg auf dem Fuße, da sich der wahrhafte Kunstkenner durch schöne Worte nicht betören läßt. Nicht zu jenen schnell Fertigen gehören vor allem Paul Crodel mit einem prächtigen Stilleben von eigenartigem Farbenreiz, Josef Damberger mit den liebevoll ausgeführten Blumentypen, die daran erinnern, daß man solche Gestalten nicht von ihrer saloppen und zu stark von Erdgeruch beschwerten Seite auffassen kann. Interessant wie stets ist auch Hugo von Habermann, aber die Art dieses originellen Meisters ist nur für einen kleinen Kreis bestimmt. Habermann teilt das Los mit dem Genie, das auch in seinen Übertreibungen nicht von zu unterschätzen der Bedeutung ist. Hubert v. Heydens Tierbilder dürfen ebenfalls nicht unerwähnt bleiben, denn sie gehören mit zu den gediegensten Leistungen auf diesem Gebiete. Sonderbar muten die Blumenstücke von Aurelie Höchstätter an, sie haben jene bunte, stilistische Art, der wir auf den Schränken und Betten der Bauern des 18. Jahrhunderts begegnen. Richard Kaiser gehört zu den wenigen Künstlern, deren gereiftes Können sich zu einem persönlichen Stil durchgerungen hat. Ebenso sind noch Theodor Hummel, Albert Lamm, Wilhelm Lehmann, Hermann Linde, Rud. Riemerschmid, Viktor Thomas, Charles Vetter und Rudolf Nissl zu erwähnen, die charakteristische Werke beisteuerten und dadurch die Frühjahrsausstellung wesentlich in der Qualität hoben.

Zum wertvollsten der künstlerischen Genüsse gehört, wie schon erwähnt, die Schwarzweiß-Ausstellung und in dieser lenkt vor allem Heinrich Zügel die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich. Gerade in solchen unmittelbar der Natur abgelauschten Zeichnungen läßt sich ein Künstlerleben ganz ermessen. Ein wechselvolles Bild wie selten ist geradezu geschaffen, um ganz besonders von Künstlern studiert und erfaßt zu werden, die hier Anregung in Hülle und Fülle finden. Über Max Liebermanns Bedeutung für die Kunst braucht hier wohl nicht gesprochen zu werden, außerdem kennt man das meiste schon von früher her. Liebermann ist ebenfalls Impressionist, auch als Zeichner. Er sucht die Bilder des Zufalls, findet sie und hat in seiner leicht hinfließenden Zeichnung die Mittel, alle Darstellungen der flüchtigen Bewegung, wie sie gerade kommen, festzuhalten. Bei ihm ist alles, was Menschen- und Tierdarstellung betrifft nur Eindruck.

H. von Habermann gibt in seinen Zeichnungen nur noch den Duft, den letzten Extrakt der Erscheinung, er ist geistreicher wie Liebermann und nur ein paar Linien, ein paar Striche genügen ihm, das Wesentlichste zu geben. Zum Besten dieser Abteilung gehören dann die Arbeiten des gemüt- und humorvollen Zeichners der Fliegenden Blätter, Eugen Kirchner, die Ar-



EDUARD VON GEBHARDT EINZUG IN JERUSALEM
Tafelgemälde. Im Bes. d. Kunsthandlung G. Paffrath in Düsseldorf.
Text S. 213

beiten Al. Hänischs, die ernsten und tiefempfundenen Radierungen aus den Bauernkriegen von Käthe Kollwitz. In Anlehnung an japanischen Geschmack sind die Zeichnungen von Ernst Mathes entstanden, Mueller-Dachau, R. Pietzsch, Wilh. Schulz haben bemerkenswerte Leistungen beigesteuert, ebenso F. Stuck, H. B. Wieland, Eugen Wolff und E. Stern. Viel besprochen wurden auch die Zeichnungen zur Ilias von Max Slevogt. Wir verkennen durchaus nicht das künstlerische Streben und die guten Absichten, die den Künstler zur Illustration der Ilias geleitet haben. Betrachtet man aber diese Blätter ganz vorurteilslos, so würde man nie, wenn nicht einiges Beiwerk darauf hindeutete, auf die Gesänge Homers geleitet werden. Diese Rauf- und Kampfszenen können sich überall abgespielt haben, aber kaum auf dem Schauplatz der Ilias. Wenn Slevogt in drastischer, überschäumender Weise Tiermenschen vorsintflutlicher Art sich raufen und balgen läßt wie eine Rotte blutdürstiger Kannibalen, so trifft er nicht den Geist Homers. Die Darstellungen aus der griechischen Geschichte, die Wiedergabe des Homer durch den Stift, verlangen einen retrospektiven Geist, der mit Phantasie begabt, bei Wahrung seiner eigenen Persönlichkeit, die Idee des Dichters zu erfassen versteht. Und nun zu den Franzosen! Hier können wir uns kurz fassen, denn nicht in allen Stücken tritt uns jene Kunst unserer westlichen Nachbarn entgegen, der wir gerne Hochachtung zollen. Es ist doch zuviel französische Marktware. Es ist ein Verbrechen am Deutschtum, wenn man die heimischen edelsten Kräfte vergeblich nach Erfolg und Anerkennung ringen läßt und dafür mit ausländischen Durchschnittsarbeiten aufwartet. Und dann noch etwas. Gerade bei dieser Kollektion erkennt man deutlich, welche große Kluft deutsche und französische Kunst trennt. Man muß die in der Kunst beider Länder liegenden unausgesprochenen und vielleicht auch nicht gut zu erklärenden Absichten betrachten, welche in den zwei Volkscharakteren zum Ausdruck kommen, und man findet Unterschiede, die wahrhaftig nicht zum Schaden Deutschlands vorhanden sind. Ja selbst im Können, in der Technik, sind unsere Künstler weit überlegen, man vergleiche nur die



EDUARD VON GEBHARDT — STUDIENKOPF

Im Besitze von Prof. G. Oeder

badenden Jungen von Chr. Landenberger und die badenden Frauen von F. Vallotton. Es ist etwas ganz anderes, was Valloton auszudrücken versucht, aber gegen unseren Meister ist er rückständig und sein Bild, man mag so viel Gutes herauswahrsagen als man will, gleicht eher einer kolorierten Photographie denn einem Bilde, das malerisch nach unseren heutigen Begriffen ist. So geht es in anderer Weise mit P. Bonnard, der so wenig Verständnis für Körperformen und Organismus besitzt wie kaum ein Anfänger, und mit E. Vuillard in seinen Leinwänden im Teppichstil. Die Verwirrung, welche die Überschätzung ausländischer Kunst angerichtet hat, war und ist groß. Es dürfte an der Zeit sein, bei Beurteilung fremder Kunst Gerechtigkeit und Besonnenheit zu lernen.

Franz Wolter

ERLEDIGTER WETTBEWERB FÜR EINE KIRCHE IN HAMBURG

Die starke Beteiligung an diesem Wettbewerb zeigt deutlich die steigende Bedeutung, deren sich die die Künstler und die Sache gleichmäßig fördernden Veranstaltungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst hauptsächlich im Kreise jüngerer Teilnehmer erfreuen. Es ist ungemein interessant zu sehen, wie das Können mit diesen Aufgaben wächst und wie die Probleme, welche bei diesen Wettbewerben gestellt werden, gerade die tüchtigsten und strebsamsten Kräfte anziehen. Das freie Spiel der Kräfte, das bei diesen Wettbewerben entfaltet wird, gewährt dem Beschauer ein überaus reizvolles Schauspiel. Er freut sich an der lebhaften Entfaltung und dem lebendigen Regen des jungen Künstlervolkes und erhofft im stillen mannigfachen Segen für das Gedeihen der wiederum aufblühenden christlichen Kunst. Ohne Zweifel wirken die Wettbewerbe auch im erzieherischen Sinne. Sie machen die jungen Künstler mit den Aufgaben der christlichen Kunst bekannt und vertraut. Sie geben willkommene Gelegenheit, ihre Auffassungsgabe und ihr Können zu erproben und zu versuchen; wobei auch die Kritik oft Gelegenheit findet, sich aufklärend und berichtigend zu betätigen. Wir wollen hier nun verschiedenes aus dem letzthin beendeten Wettbewerb für die Hamburger Bonifatiuskirche besprechen. Bei der Betrachtung einer ziemlich großen Anzahl von Entwürfen glaubten wir wahrzunehmen, daß viele Teilnehmer keine rechte Vorstellung von der Natur und dem Wesen eines »Ideenwettbewerbes« haben. Sie glauben, sie müßten bei derlei Gelegenheiten ihre Phantasie mit abenteuerlichen Plänen erhitzen und dem Trieb ihrer Einbildungskraft schrankenlosen Spielraum gewähren; was zur Folge hat, daß sie oft weit über das Ziel hinausschießen oder weit hinter dem zurückbleiben, was ihnen als Ideal vorschwebte. Man kann aber gerade in der Architektur nicht ideal denken, ohne nicht zugleich etwas ganz Reales dabei im Sinne zu haben, will man nicht nur Luftschlösser bauen. Die Phantasie, die sich mit auf dem Papier dagestellten Ideen begnügt, gibt sich leicht mit dem bloßen Schein zufrieden und verzichtet darauf, ihr Gebäude auf einen festen und tiefen Grund aufzubauen. Auch da, wo das Materielle, die Realität von Ideen beherrscht wird, muß der Architekt in erster Linie die realen Faktoren ins Auge fassen. Es ist selbstverständlich, daß er beim Kirchenbau eine genaue Kenntnis der kirchlichen Zwecke und Bedürfnisse besitzt und wünschenwert, daß er die ästhetischen Prinzipien beherrscht, wie sie sich aus der Tradition des Kirchenbaues herausentwickelt haben, vor allem aber muß er ein lebendiges Gefühl für das Räumliche, Sinn für Maße und Verhältnisse und die Fähigkeit der Gestaltung haben. Gerade das künstlerische Können soll bei einem Ideenwettbewerb wirksam in die Erscheinung treten.

Der eben erledigte Hamburger Wettbewerb bot der



EDUARD VON GEBHARDT MOSES' TOD

Tafelgemälde. Im Besitz der Kunsthandlung G. Paffrath in Düsseldorf. *Text S. 217*



EDUARD VON GEBHARDT STUDIE
Gruppe aus der Bergpredigt in der Friedenskirche, rechte Hälfte
Im Besitz von Prof. G. Oeder. Text S. 211

künstlerischen Gestaltungskraft eine äußerst reizvolle und dankbare Aufgabe. Es soll an der Straße »Am Weiher«, an Stelle der jetzigen alten Kirche eine neue Kirche mit Pfarrhaus erbaut werden, die auch das Straßenbild in wirksamer Weise beeinflußt. Es handelt sich also darum, einen wirkungsvollen Sakralraum und zugleich ein das Auge erfreuendes und den Sinn erhebendes schönes Raumbild zu schaffen. Die Lösung dieser Aufgabe wurde auf vielerlei Art versucht: einige dachten an nordische Münster und zyklopenhafte Backsteinbauten, andere schufen durch mißverstanden volkskünstlerische Bestrebungen inaugurierte Stimmungsarchitektur, und versetzten oberbayerische Landkirchen an die Wasserkante: wieder andere konstruierten einen aus traditionellen und modernen Elementen gemischten Stil. Es konnten, da sich in verschiedenen Arbeiten erfreuliche Ansätze zu verständnisvoller Lösung der Aufgabe fanden, vier Preise und eine Reihe von Belobungen verteilt werden. Mit Belobungen wurden ausgezeichnet: Gebrüder Rank, München; Hugo Feldkirch, München; Wellerdick und Schneider, Düsseldorf. Mit einem II. Preis wurden die Entwürfe von Wilhelm Käb und Oskar Zech bedacht. Sie zeigten gute Lösungen des Innenraumes. Einen dritten Preis erhielt Fritz Kunst und einen vierten Hans Brühl (München). Eine allgemein befriedigende Lösung bot der mit dem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf von Otho Orlando Kurz dar. Die Disposition des Grundrisses ist klar und bestimmt, sachlich durchdacht und zeigt schöne Verhältnisse. Die Anordnung des stimmungsvollen Innenraumes entspricht vollkommen dem kirchlichen Geiste des Sakralraumes und den besonderen Anforderungen der lokalen Bedürfnisse. Das Äußere zeigt ein sehr wirkungsvolles architektonisch gestaltetes Bild (bei eingehaltener Ostung), eine streng symmetrische Anlage, einen wirkungsvollen Aufbau der Massen, bei der die kleineren Baumassen den größeren vorgelagert sind, wodurch sich ein imponierendes Ansehen der Kirche und ein wirkungsvoller Abschluß durch die beiden Türme ergibt. Das Pfarrhaus ist seitlich an die Kirche angegliedert. Durch seine mäßige Höhenentwicklung ergibt sich wieder ein wirkungsvoller Kontrast zur Kirche. Es schmiegt sich traulich an die Kirchenwand an und erhält ein behäbiges, stattliches Aussehen durch die nach der Straßenseite zu gelegene Front. Das rote Ziegeldach und die hellen Fenster leuchten munter aus dem Grün des Vorgartens heraus. Der Garten schützt das Haus vor dem Lärm und Staub der Straße.

Die Kirche würde in dem, bei den Kirchenbauten um Hamburg und in den Vierlanden sehr häufig auftretenden Backsteinmaterial ausgeführt werden. Nach den einzelnen detaillierten Angaben, die Kurz seinen Plänen und Erläuterungen beigefügt hat, würde die Gesamtwirkung überaus reizvoll. Möge das durchaus künstlerisch gedachte und der Situation auf den Leib gezeichnete Projekt in Bälde seiner Ausführung entgegengehen.[1] A. Heilmeyer

BEGRIFFSVERWIRRUNG

Anfangs April wurde in Wien vor Gericht ein Fall behandelt, von dem wir keine Notiz nähmen, wenn nicht eine dabei gefallene Äußerung symptomatische Bedeutung hätte. Es handelte sich darum, die öffentliche Ausstellung eines Gemäldes zu verhindern, das nach Absicht der Besteller einen für ihren engsten Kreis bestimmten Ulk darstellen sollte und nach ihrer Auffassung auch darstellte. Sie waren nämlich geschildert, wie sie einem ihrer Freunde mit lustiger Feierlichkeit ein Spanferkel überreichen. Dagegen ist gewiß nichts zu sagen, auch dagegen nicht, wenn der Künstler das Bild als die ernsthafteste Arbeit seines Lebens bezeichnete. Auch hatte der Anwalt der Kläger gegen die künstlerische Qualität des Bildes nichts einzuwenden. Nun aber erzählte einer der Kläger vor Gericht, der Maler habe ihn davon überzeugen wollen, daß das Bild »eine ernste künstlerische Sache sei, die in jeder Kirche ausgestellt werden könnte«. Leider ist jene Begriffsverwirrung, die jede Geschmacklosigkeit und Oberflächlichkeit unter dem prunkenden Deckmantel »künstlerischer Ernst« zu Ansehen bringen möchte, bei Künstlern und Kritikern nicht mehr selten und macht sich öfters auch in Kreisen geltend, wo man nicht alles den Vertretern einer anderen Weltanschauung nachschreiben, sondern klar denken und gesund empfinden sollte. Kürzlich las man auch in einer Besprechung der unter der Bezeichnung »Liebesfrucht« bekannten Porträtgruppe Segantinis, Frau mit Kind in einer Alpenlandschaft sitzend, das Bild gehöre auf einen Altar. Der guten Malerei und menschlich edlen Auffassung des fraglichen Gemäldes alle Hochachtung! Aber auf einen Altar einer christlichen Kirche gehört es nicht.

[1] Über die Sitzungen des Preisgerichts s. Beil. S. 93.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





SONNTAGSMORGEN



GIUSEPPE BENETTI — CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN

Relief vom Grabmal Dentone im Camposanto in Genua. Text S. [illegible]

DIE PLASTIKER DER S. M. IMMACOLATA ZU GENUA UND IHRE MEISTERWERKE

Von ERNST STÖCKHARDT

Der von mir in Heft 11 des III. Jahrganges dieser Zeitschrift veröffentlichte Aufsatz »Die Monumentalkirche der S. M. Immacolata zu Genua« mußte sich aus Rücksicht auf den ihm zugemessenen Raum vornehmlich auf die Schilderung und bildliche Reproduktion der Architektur sowie der äußeren und inneren dekorativen Behandlung beschränken. Dort wurden die Namen der verdienstvollen ausführenden Künstler genannt, aber der naheliegende Wunsch, mehr über sie mitzuteilen, von ihren sonstigen Schöpfungen auch diese oder jene in guten Reproduktionen vorzuführen, ließ sich leider nicht erfüllen. Diesen Wunsch sollen nachstehende Zeilen zunächst hinsichtlich der Plastiker und später hinsichtlich der Maler erfüllen, soweit es die recht schwierig zu beschaffenden Notizen in Ermangelung jeglicher Literatur über die zeitgenössische Kunst Italiens ermöglichen.

Zunächst jedoch habe ich meinen vorerwähnten Aufsatz dahin zu ergänzen, daß inzwischen die Fassade der Monumentalkirche in prachtvoller Weise, genau nach dem Entwurf (Abb. S. 254) vollendet worden ist, und ferner, daß das Battisterio (Abb. S. 262) ebenfalls durch Aufstellung der beiden lebensgroßen Statuen von Adam und Eva eine ebenso würdige wie reizvolle künstlerische Ausschmückung erhalten hat. Giuseppe Benetti in Genua, via Alghero No. 1, ein liebenswürdiger Herr von etwa 70 Jahren, hat hier mit merkwürdig jugendlicher Phantasie ein herrliches Menschenpaar, wie es wohl als direkt aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen gedacht werden kann, modelliert. Während sein Adam von männlicher Schönheit und Kraft strotzt, ist Eva ein Bild weiblicher Anmut, deren körperliche Reize in ebenso dezenter wie malerischer Weise durch ihr überwallendes Haar und umrankende Blätter verhüllt sind. Die wundervolle Behandlung der Einzelteile, z. B. der Hände, die Vornehmheit und Weichheit der Linien verrät den Meister, als welchen ihn seine Heimat längst verehrt. Davon zeugen die vielen grandiosen Monumente auf dem Camposanto zu Genua — den wir fernerhin der Kürze halber einfach Staglieno nennen wollen — und an anderen Orten, welche Benetti gemeißelt hat. Von diesen möchte ich das Monumento Gatti hervorheben (Abb. S. 227). Es ist eine ganze Geschichte von Familienglück



G. VARNI DER GLAUBE
Campo santo in Genua. Text S. 227

und Familienleid, welche uns dieses feinempfundene, großangelegte Denkmal erzählt: Tief gebeugt sitzt die abgehärmte, gebrochene Witwe und Mutter vor der Ruhestätte ihrer Lieben, die bei ihr stehende weibliche Gestalt sucht sie durch inbrünstiges Gebet zu stärken. Über der von mächtigen, weit vorspringenden flammenden Opferschalen und breiten blumenbekränzten Lisenen flankierten Grabespforte erhebt sich ein Aufbau mit dem figurenreichen Relief, die Erweckung des Jünglings zu Naim darstellend, wie die Unterschrift »Adolescens tibi dico surge« erklärt. Das ganze, in edler Renaissance gehaltene Monument umrahmt ein Mosaikbogen ältesten Stils. Bewundernswert ist auch hier neben der künstlerischen Konzeption die minutiöse Behandlung der Details und die Beherrschung großer, lebhaft bewegter Menschenmengen im Relief. Noch stärker prägt sich dieses Können in Benettis Monumento Dentone aus, welches Jesus und die Ehebrecherin darstellt (Abb. S. 225), von G. Strada in Mailand 1881 in Bronze gegossen. Hier zeigt sich der Meister perspektivischer Reliefkunst in vollem Glanze. Plastisch und lebenswahr treten die Hauptfiguren der Ehebrecherin, von Jesus und seinen Jüngern, von den Pharisäern aus dem Bild hervor, eine bewundernswerte Tiefe zeigt der Blick in das Innere des Tempels. Noch möchte ich Benettis Monumento Caselli rühmend erwähnen, welches den Künstler in besonders sympathischem Lichte zeigt. Ist es nicht ein rührendes Bild, wie die trauernde Witwe ihren Benjamin zum Reliefporträt des verlorenen Beschützers emporhebt und das Kind den Vater liebkost? Auch hier können wir nur die Vornehmheit der Komposition, die lebenswahre, ja realistische, und doch so fein idealisierte Ausführung, die Schönheit des Faltenwurfs, kurz die große Meisterschaft des Künstlers bewundern, der gleich den meisten älteren Genueser Bildhauern ein Schüler des berühmten Santo Varni gewesen ist. Dieser geniale Künstler wurde im Jahre 1807 in Genua geboren. Ursprünglich Schüler eines Holzbildhauers, verriet er bald so eminentes Talent, daß sich ihm die ersehnten Pforten der Kunstakademie zu Genua und später Florenz öffneten. Dort arbeitete er bei C. Carrea und Bertolini, dem bedeutendsten Schüler Canovas. Dann kehrte er in seine Heimatstadt zurück, wo er bis zum Jahr 1885 als Akademieprofessor wirkte. Sein im gleichen Jahre erfolgter Tod erschien als unersetzlicher Verlust für die Kunstwelt, aber Varni hat kongeniale Schüler hinterlassen, an deren Meisterschaft sich die Mit- und Nachwelt gleichermaßen erfreuen kann. Von Varnis Werken erwähne ich hier zuerst das Monumento Spinola auf dem Staglieno. Um 1860 aus karrarischem Marmor gemeißelt, steht es noch sichtlich unter dem Einfluß Canovas: Während die lebensgroßen, zu beiden Seiten des Sarkophags stehenden, Liebe und Hoffnung darstellenden Gestalten wie auch die oben sitzende weibliche Statue des Glaubens (italienisch la fede mit dem Motto: »Io solo son guida al cielo«) kalt und strengklassisch gehalten sind, zeigt das herrliche Relief — Abschied der drei Brüder Spinola von der sterbenden Mutter — genreartige Komposition mit einer frappierenden Leben-

digkeit der Bewegung und des Ausdrucks. Varni begegneten wir bereits bei der Beschreibung der Monumentalkirche der S. M. Immacolata, deren Hauptaltar die von ihm modellierte Statue der heiligen Jungfrau ziert (Abb. Jg. III, S. 258). Von ihm stammt auch die jedem Besucher des Staglieno unvergeßliche Kolossalstatue »La Fede« inmitten des großen Gräberparterres jenes berühmtesten aller Friedhöfe (Abb. S. 226). Grandios, wie die Gestalt mit dem herrlichen Faltenwurf, ist der durchgeistigte Ausdruck des ideal schönen Angesichts: Aus ihm strahlt die ruhige Zuversicht, die Ergebung in Gottes Willen, wie sie nur unerschütterlicher Glaube prägt. Von den zahlreichen Monumenten aus Varnis Hand erinnere ich nur an die Denkmäler L. Canina in Santa Croce (Florenz), Chioda (Spezia), Emanuele Filiberto im Palazzo Reale zu Turin, Rossini auf dem Camposanto zu Pisa.

Ein anderer, und zwar einer der hervorragendsten Schüler Varnis ist Professor Federico Fabiani in Genua (Salita Fieschine 4—9), welcher das schöne Medaillon des S. Giovanni Evangelista an der Fassade der S. M. Immacolata lieferte. Im Jahr 1835 als der Sohn eines Genueser Kaufmanns geboren, besuchte er die dortige Kunstakademie, speziell die Ateliers von Isola für Aktstudien und S. Varni für Skulptur. Er errang schon 1859 durch sein Hochrelief einer Episode aus der Schlacht bei Palestro den Akademischen Ehrenpreis. Den ersten großen Erfolg brachte ihm die Konkurrenz für das Gambini-Denkmal in Genua (1865), an welchem er mit Unterbrechung durch den Krieg, zu dem er eingezogen wurde, bis 1867 arbeitete. Auf einem achteckigen Postament aus grünem Serpentin, wie man ihn nur im ältesten Steinbruch zu Sestri Levante findet, mit weißen Marmoreinfassungen und dem Medaillon des Komponisten ebenfalls in karrarischem Marmor sitzt die trauernde Muse, eine liebliche Erscheinung in faltigem Gewand, ein Bild rührenden Schmerzes. Kopien dieses im Staglieno aufgestellten Denkmals wurden sofort für Lima (Südamerika) und den Camposanto di Poggio Reale zu Neapel bestellt. Jetzt begann für Fabiani die Periode aufsteigenden Weltruhms bei nie rastendem Vorwärtsstreben, wovon die auf dem Staglieno stehenden meistbewunderten Grabdenkmäler der Familien Castello (1872), R. Piaggio (1876), und Parpaglione (1884) ein charakteristisches Bild liefern: Offenbar reizte es den Künstler, schwebende Gestalten in möglichst ungezwungener, vom Irdischen losgelöster Pose darzustellen, ein in dem schweren Material karrarischen Marmors besonders schwieriger Vorwurf, der sogar als stilwidrig — eben des ungeeigneten Materials wegen — bezeichnet werden könnte, wäre er nicht von Fabiani (und Scanzi, wie später gezeigt werden wird) so glänzend gelöst worden: Auf Fabianis Monumento Castello (Abb. S. 229) steht der Engel noch auf der Wolke, während die Verklärte schwebt, auf dem Monumento Piaggio schweben beide Gestalten, am Monument Parpaglione aber (Abb. S. 228) erscheint der Engel vollends ganz freischwebend und das Gesetz der Schwere aufgehoben. Man sieht, wie sich der Künstler immer höhere Aufgaben stellte. Zeigt sich darin eine gewisse Neigung zum Virtuosenhaften, so läßt sich doch die durchaus würdige,



G. BENETTI GRUPPE VOM DENKMAL GATTI

Camposanto zu Genua. Text S. 225



GIOVANNI SCANZI DENKMAL CARENNA
Camposanto in Genua. Text S. 230

Deutschland besitzt ein herrliches Grabmal von ihm — Sarkophag mit Statue in Altmark, Frau Baronin von Roennebeck eignend. Unmöglich, alle diese Kunstwerke einzeln zu besprechen, nur zwei, erst in jüngster Zeit vollendete möchte ich noch erwähnen, Werke eines Siebenzigjährigen: Das Monument Solari auf dem Staglieno — »L'Anima in Gloria«, die von allem Irdischen losgelöste Seele in Gestalt einer idealen Jungfrau schwebt zum Himmel empor, von Blumen spendenden Putten empfangen. Indem der Künstler die plastisch herausgearbeitete, frei schwebende Gestalt in Art eines Hochreliefs, die reizenden Putten dagegen gleichsam aus dem Himmel hervorlugend in halbflachem Relief behandelte, erzielte er ein eigentümlich fein abgetöntes Gesamtbild. Endlich komme ich zu seinem Monument Semino in Buenos-Ayres Chronos »Il Tempo« sitzt an der Pforte der Grabkapelle, ein mächtiger, finsterblickender bärtiger Greis mit Sanduhr und Sense — ein Meisterwerk anderer Art, wie die bisher besprochenen, aber von unübertrefflicher Großartigkeit der Konzeption und minutiöser Feinheit der Arbeit. Möge »Il Tempo« seinem noch mit so jugendfrischer Kunst schaffenden Meister, welcher als Professor an der Kunstakademie wirkt und mit Recht hohe Ordensauszeichnungen besitzt, eine weitere lange Periode künstlerischer Erfolge vergönnen!

Ein würdiges Seitenstück zu Varnis S. Immacolata in der gleichnamigen Kirche bildet die Statue »La Concezione« von Domenico Carli in der Rotunde des Staglieno. Ein Bild jungfräulicher Demut und Ergebung in Gottes Willen! Auch hier bewundern wir den prächtigen Faltenwurf des weiten Gewandes. Carli ist leider nur mit

ideale und reinkünstlerische Auffassung nicht verkennen, die Ausführung aber ist wie bei allen Arbeiten Fabianis unübertrefflich: Wir bewundern die reizvollen und so dezent dargestellten Formen, die Grazie und Natürlichkeit der Gestalten, den reinen, hoheitsvollen Gesichtsausdruck der Engel, den gläubig vertrauenden, schon die Seligkeit widerspiegelnden der Verklärten, wir bewundern den klassischen Faltenwurf und besonders die scheinbare Durchsichtigkeit des Schleiers am Monument Piaggio. Kein Wunder, daß dem Schöpfer solcher Meisterwerke gewichtige Aufträge aus aller Welt zuströmten, aus Liverpool, Finnland und Norwegen, aus Nord- und Südamerika (Cincinnati, Buenos-Ayres, Caracas, Maracaibo, Lima, Rosario-S. Fé, Bogota) aus Bombay usw., natürlich aber namentlich aus ganz Italien (Neapel, Varazzo, Nuovo-Sard., Prà, Sampierdarena, Picerna, Ceva usw.) wie denn allein der Staglieno eine große Zahl imposanter Originalmonumente aus Fabianis Hand birgt. Auch



FEDERICO FABIANI
VOM DENKMAL PARPIGLIONE
Camposanto in Genua. Text S. 228

zwei, übrigens vortrefflich modellierten Medaillons an der Fassade der S. M. Immacolata vertreten (Abb. Jg. III, S. 255). Ebenfalls durch hohe Orden und Titel ausgezeichnet, hat er sich seit Jahren nach der Certosa di Rivarolo bei Genua zurückgezogen. Von ihm befinden sich auf dem Staglieno u. a. die figurenreichen Monumente Pellegrini und Ferrari (Abb. S. 232), ferner das Monument Pisano, welches den König David in ausdrucksvoller Pose — »Peccavi!« — darstellt. Alle diese Werke sind großartig angelegt und überaus fein in der Modellierung, aber stark auf den Effekt gearbeitet und weniger als Ganzes wie in den Details bewundernswert. Der gleiche Tadel freilich wird sehr vielen neuzeitlichen Schöpfungen italienischer Plastiker gemacht. Allzuoft fällt das Streben nach malerischer Wirkung stärker in die Augen, als sich mit der Natur der Plastik verträgt. Damit wird aber nur dem Geschmack der italienischen, hier der Genueser Kunstmäcene entsprochen und eine Lebensbedingung speziell der Bildhauerkunst erfüllt. Übrigens darf man hier ebensowenig generalisieren, wie sonst im Leben. So wird z. B. Giovanni Scanzi kaum nachgesagt werden können, daß er den Wünschen seiner Auftraggeber zuliebe auch nur ein Jota von seiner eigenen künstlerischen Idee und Auffassung gewichen sei. Anders, wie seine älteren Studiengenossen Benetti und Fabiani, welche mit Vorliebe idealisieren und ihren Gestalten aristokratische Züge verleihen, vertritt Scanzi, namentlich in reiferen Jahren, eine strenge, fast herbe und oft naturalistische Richtung und es hat den Anschein, als ob die Eindrücke seiner Jugend, die er als Sohn eines Arbeiters in ärmlicher plebejischer Umgebung verlebte, in ihm unvergeßlich nachwirkten. Man betrachte nur die — übrigens prachtvoll charakteristischen — Köpfe seiner Heiligen, ja selbst seines wundervollen Christus am Altar der Gruftkapelle der Familie Schioppa Pietra in Albissola Marina (1897). Eine weit idealere, aber nicht bedeutendere Auffassung zeigt sein Christus in Gethsemane (Monument Rivara auf dem Staglieno — Abb. S. 231), es liegen dem Meister eben markige, ja grobe Züge besser. Wie natürlich, echt plastisch aufgefaßt ist z. B. die imponierende Statue des S. Giuseppe in der ihm geweihten Kapelle in der Kirche der S. M. Immacolata (Abb. S. 230), wie vornehm und charakteristisch sind die seitlichen Gestalten des Erzvaters Abraham und des Psalmisten! Ein herrliches Meisterwerk ist auch die Statue des hl. Georg an der Fassade genannter Kirche (Abb. Jg. III, S. 259). Hier fällt die unfehlbare Korrektheit des Aktes und die Schönheit der Modellierung, die Feinheit der Ausführung besonders ins Auge. Scanzi wurde im Jahr 1840 in Genua als Sohn eines Marmorarbeiters geboren und kam mit zwölf Jahren in Varnis Atelier als Beihilfe für die Arbeiter, zeigte jedoch bald so viel Verständnis und Lust zur Bildhauerkunst, daß Varni ihn als Lehrling annahm. Bis zum 20. Jahr studierte er dann unter Varni auf der Genueser Akademie und erhielt jetzt ein Stipendium auf vier Jahre für die Kunstakademie in Rom, wo er mit Monteverde, Maccari, dem Künstler des Mosaikbildes in der Lünette über dem Portal der S. M. Immacolata (Abb. Jg. III, S. 254), und Barabino, dem



FEDERICO FABIANI — DENKMAL CASTELLO



GIOVANNI SCANZI ST. JOSEPH
In der Kirche S. Immacolata zu Genua. Text S. 229

Meister der Rosenkranzkapelle in dieser Kirche (Abb. Jg. III, S. 260), freundschaftlich verkehrte. Nach Genua zurückgekehrt, mußte er sich, da ohne jede Protektion, mit kleineren Arbeiten begnügen, bis ihm endlich das Jahr 1877 die ersehnte Anerkennung durch die erste ihm übertragene große Arbeit, das Monument C. Casella, brachte. Er hatte sich hierfür den schwierigen Vorwurf eines vom Himmel zur Erde fliegenden, die Trombe blasenden Engels gewählt, eine Aufgabe, welche er aufs glücklichste löste. Ein anderes ungewöhnliches Motiv brachte Scanzi jetzt bald neue Beachtung und zugleich schöne Aufträge: Das Monument der kleinen Ada Carenna (Abb. S. 228). Nur mit einem Hemdchen bekleidet schwebt das reizende Kind auf einem Arrangement von Rosen, Gardenien, Margeriten und anderen Blüten mit der Geste des Abschiednehmens. Es ist ein überaus graziöses, sympathisches Werk aus Scanzis Jugendjahren, eine liebliche Illustration zu den Versen, welche François Malherbes einem geliebten Töchterchen nachsang:

Mais elle était du monde, où les
plus belles choses
ont le pire destin;
Et, rose, elle a vécu ce que vivent
les roses:
L'espace d'un matin — —

Jener Zeit intensivsten künstlerischen Ringens um Anerkennung und Ruhm entstammt auch das imponierende Monument Pastorino: Idealgestalten eines männlichen und eines weiblichen jugendlichen Engels mit malerischem Faltenwurf der vom Wind geblähten durchsichtigen Schleier umschweben das von ihnen aufgerichtete feinstilisierte Kreuz. Der eben so schwierige wie interessante Vorwurf ist in graziösester Weise ausgeführt. Ein Virtuos in seiner Kunst, der dieses Meisterwerk schuf, bei welchem mehr noch wie bei Fabianis berühmten Gruppen, das Gesetz der Schwere überwunden zu sein scheint. Der Gedanke des Engelhaften als des Schwebenden und nicht an die Scholle Gebundenen, des reinen und überirdisch schönen höheren Wesens ist hier in vollendeter Weise verkörpert.

Zeigte Scanzi schon bisher eine bemerkenswerte Vielseitigkeit, so gab er bald noch mehr Beweise davon: Das Monument Carpaneto stellt eine Barke dar, deren Segel ein männlicher Engel — der das Lebensschiff des Menschen leitende — löst. Ferner das große Monument E. Piaggio: Das Portal einer großen, fein stilisierten spätgotischen Grabkapelle in karrarischem Marmor, von allerliebsten, Blumen haltenden Putten belebt, anderen Mittelportal eine ideale weibliche Gestalt in griechischem Kostüm lehnt. Schreibstift und Papierrolle in ihren Händen und ein bezeichnendes Flachrelief deuten an, daß



GIOVANNI SCANZI — MONUMENT RIVARA

Camposanto di Staglieno in Genua. Text S. 229



DOMENICO CARLI DENKMAL FERRARI

Campo santo in Genua. Text S. 228

sie die gerecht abwägende Geschichte verkörpern soll. Über der großen Schönheit des Monuments kann man den Anachronismus übersehen. Scanzis künstlerische Bedeutung wird hiermit genügend charakterisiert sein. Von ihm befinden sich in Genua und ganz Italien noch viele Monumente von hohem Wert, deren Aufzählung hier zu weit führen würde.

Anders geartet und doch in ihrer Art bedeutend ist die Kunst eines anderen Schülers von S. Varni, Prof. Antonio Canepa, dessen reizende musizierende Engel u. v. a. an der Fassade der S. M. Immacolata und im Innern derselben in Heft 11 d. Z. reichlich gewürdigt worden sind. Canepa kann als eine ganz besonders sympathische Künstlernatur bezeichnet werden. Im Jahre 1850 in S. M. del Campo-Rapallo (Lig.) geboren, ließ er sich nach Vollendung seiner Studien in Genua an der Piazza del Popolo dauernd nieder. Obgleich auch in Steinplastik ein Meister, liegt seine Stärke doch hervorragend in Werken monumentaler Holzskulptur. Erregten schon die kleinen Figuren an den Chorstühlen genannter Kirche durch ihre weichen Formen unsere Bewunderung, wie viel mehr noch die herrliche, erst im Jahre 1906 geschnitzte Gruppe der Madonna della Guardia mit dem lieblichen Jesuskind und dem anbetenden Landmann. Das Kunstwerk erlebte bereits 20 Reproduktionen allein in Ligurien! Es gelangte nach Buenos Ayres, Rio Quarto und Assunzione. Diese schöne Gruppe wird in mancher Hinsicht womöglich noch übertroffen durch die Mater dolorosa, welche Canepa für seine Heimat Rapallo und nochmals für S. Stefano Daveto in Chiávari (Lig.) fertigte. Der Ausdruck dieses ideal schönen Frauenantlitzes, die Hände, der prächtige Faltenwurf sind entzückend. Und das Grabdenkmal der S. Magdalena de Pazzis mit dem Motto: »Pati non mori!« ist es nicht das Bild einer selig Schlummernden? Boston und Philadelphia besitzen dieses Meisterwerk. Auch einen S. Joseph mit dem Jesuskind hat Canepa für Castel Bianco-Albenga (Lig.) geschnitzt, welcher den Vergleich mit Scanzis freilich weit imposanterer Statue (Abb. S. 230) immerhin verträgt. Wenigstens ist sein Bambino von größerem kindlichem Liebreiz. Ganz wundervoll, bis in die kleinsten Einzelheiten durch-

gearbeitet ist endlich die Statue des S. Agostino, welche Canepa für Savignone-Busella schnitzte. Als sein jüngst vollendetes Werk erwähne ich endlich die Statue der S. Anna mit der S. Immacolata als bambinello, welche Canepa für Sopralacroce bei Chiavari schuf. Alle diese Arbeiten Canepas zeichnen sich durch tiefreligiöse Auffassung und eine überaus liebevolle, bis in die kleinsten Details beobachtete naturwahre und stets korrekte Durcharbeitung aus. In allen zeigt er sich als ausgesprochener Naturalist, aber er wählt mit Glück sympathische Modelle und legt in den Gesichtsausdruck derselben seine ganze Frömmigkeit und Liebenswürdigkeit. Er nimmt dadurch seinem Naturalismus alles Unschöne und Herbe und überbrückt Jahrtausende, indem den Beschauer alle jene Heiligen trotz ihrer klassischen Gewandung gleich Genossen unserer Tage anheimeln. Den kirchlichen und örtlichen Bedürfnissen entsprechend sind die Statuen farbig übermalt, was ihren Kunstwert unter Umständen beeinträchtigen könnte, aber so diskret und vorsichtig in der Zusammenstellung der Farben behandelt, daß die naheliegende Gefahr glücklich vermieden ist.



LORENZO ORENGO DETAIL VOM MON. GROPALLO
Campo santo in Genua

Über Giambattista Villa, welcher die Statue Johannes des Täufers neben dem Hauptportal der S. M. Immacolata schuf (Abb. Jg. III, S. 259) und im Innern derselben die Kapelle S. Gius. Calasanzio nach Dufours Entwurf ausführte, fehlen mir leider zurzeit noch authentische Nachrichten. Sicher gehört auch er zu den hervorragendsten Schülern Varnis und zu den bedeutendsten Skulptoren Italiens der zeitgenössischen Generation überhaupt. Dies lassen nicht nur die schon erwähnten Werke in der S. M. Immacolata, sondern auch seine zahlreichen Monumente auf dem Staglieno und an anderen Orten evident erkennen. So stellt sich das schon im Jahre 1881 vollendete Monument Tomati als ein Kunstwerk ersten Ranges sowohl hinsichtlich des Entwurfs als der Ausführung dar. Wie majestätisch steht der Heiland am Sarkophag des Verewigten mit den tröstenden Worten »Ego sum resurrectio et vita«, welche die am Fuß des Grabmals kniende Tochter andachts- und vertrauensvoll vernimmt. Wie klar sprechen die Züge, wie fein sind die Gewänder beider durchgearbeitet! Ja, selbst das nebensächliche Beiwerk, so die Blumenspende, ist es nicht mit größter Kunst behandelt? Das Monument ist durchaus realistisch, aber solche Realistik nimmt man selbst bei so erhabenem ernstem Motiv gerne hin. Auch die reizende Mädchengestalt auf dem Monument Montanari zeugt von idealer Auffassung und vollendeter Kunst. Villas Mon. Ferro zeigt den auferstandenen Heiland gen Himmel schwebend, eine neue schwierige Aufgabe, die der Künstler vortrefflich löste. Die Mischung von Dank und seliger Erwartung mit der Nachwirkung der überstandenen Leiden ist in den edlen Zügen des Heilands deutlich ausgeprägt, sein Körper aber zeigt bereits ideale göttliche Formen. Von Villas Werken ist namentlich noch der schöne Grabesengel auf dem Monument Montano sehenswert.

Endlich komme ich zu Lorenzo Orengo, welcher als Professor an der Genueser Akademie wirkt. Zum Schmuck der Fassade der S. M. Immacolata hat er nur das Medaillon des hl. Matthäus beigetragen. Auch von ihm birgt der Staglieno großartige Werke, namentlich das Monument Gropallo mit dem an klassische Vorbilder mahnenden Relief der Madonna con Bambino (Abb. S. 233), das voll zarter Innigkeit ist.

DER HOCHALTAR IN DER PFARRKIRCHE ZU ROTTENBUCH

Dr. Richard Hoffmann schreibt in seinem Werke: »Der Altarbau im Erzbistum München-Freising, München 1905«, S. 255, von dem Weilheimer Bildhauer Franz Xaver Schmädl, daß derselbe als Altarbauer eine hervorragende Stelle einnimmt, und nennt unter dessen Werken vor allem den Choraltar nebst einigen Seitenaltären des imposanten Gotteshauses zu Rottenbuch. Leider gibt Dr. Hoffmann keine nähere Beschreibung und auch keine Abbildung von einem dieser Altäre. Und doch ist besonders der Hochaltar der Rottenbucher Pfarrkirche nicht bloß imposant durch seinen gewaltigen Aufbau und die Größe und Schönheit seiner Figuren, sondern hervorragend interessant durch die treffliche Art und Weise, wie der Künstler es verstanden hat, seiner Aufgabe, Maria in ihrer Geburt zu verherrlichen, gerecht zu werden. Der Hochaltar ist vor 50 Jahren abgeändert worden, indem er das jetzige Altarbild erhielt, während er früher nur plastische Figuren besaß. Noch in seiner gegenwärtigen Form ist der Altar imposant und interessant, in seiner ursprünglichen Gestalt aber werden ihm wenige Altäre aus dem 18. Jahrhundert gleichgekommen sein, besonders was seine künstlerische Einheit und harmonische Durchführung der ihm zugrunde liegenden Idee betrifft. Wir geben im nachfolgenden eine Geschichte, und soweit nötig, eine Beschreibung und Erklärung des Hochaltars in der ehemaligen Klosterkirche und nunmehrigen Pfarrkirche zu Rottenbuch im Bezirksamte Schongau.



MARIA ALS KIND

Text S. 237

Der Altarstipes erhielt im Jahre 1852 eine Verkleidung aus Füssener Marmor, nachdem er bis dorthin, wie der Akt besagt, nicht anders als mit Antipendien verkleidet gewesen war, welche, noch aus der Klosterzeit stammend, allmählich sämtlich schadhaft geworden waren. »Der Altarstein«, heißt es in dem gleichen Bericht an das Ordinariat, »ist ein großer massiver Sandstein, der über den Sockel, auf dem er ruht, an der oberen Kante ohngefähr 1/2 Schuh hervorragt. Die sogenannten Nebenstühle, welche bisher an Festtagen von Holz angefügt wurden, sind nun ebenfalls von Marmor.«

Der Altaraufbau, 1738—1740 von dem Bildhauer Franz Xaver Schmädl in Weilheim erbaut, zerfällt in einen Tabernakelbau und einen Hochbau. Dem Tabernakel, ursprünglich zum Drehen eingerichtet, ist rechts und links ein Reliquienschrein angegliedert, der durch gedrehte Säulchen aus rotem, von weißen Adern durchzogenem Marmor in drei Felder geteilt ist. Die Vorderseite dieser Schreine bilden die Umrahmung zu Kästchen, in denen hinter Glas heilige Häupter und andere Reliquien, in Gold gefaßt, auf rotem Seidengrunde sichtbar werden. Im Jahre 1899 wurde der Tabernakel einbruch- und feuersicher gemacht, bekam im oberen Teil statt der Drehvorrichtung Schiebtüren, und die Reliquienbehältnisse im Innern des Altarschreines erhielten die Dreieckform und wurden auf den beiden neuangefügten Seiten mit flachgeschnitzten Symbolen versehen, so daß dem Tabernakelbau durch eine einfache Drehung der Kästchen, je nach dem Charakter des Kirchenjahres, eine andere Stimmung gegeben werden kann. Kommen Festzeiten, in denen das Allerheiligste häufiger ausgesetzt wird, so werden statt der Reliquien die Symbole des hl. Altarsakramentes, auf weißem Grunde, in Gold gefaßt, sichtbar und verleihen dem ganzen Altar einen überaus festlichen Charakter. Zur Advents- und Fastenzeit tragen die Leidenswerkzeuge des Herrn, in goldgefaßtem Relief auf violettem Grunde, der ernsten Bußzeit Rechnung.

Der Tabernakelbau ist gekrönt mit drei geschnitzten Figuren in Weiß mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung und Liebe in Gold. Überaus lieblich, anmutig und erbauend sind die beiden Engelchen neben dem Tabernakel, der eine das Haupt senkend in tiefer Betrachtung, der andere in heiliger Begeisterung aufblickend zu dem im Sakramente gegenwärtigen Heiland (Abb. S. 236 u. 237). Eine vorzügliche Arbeit ist auch das Altarkreuz aus Ebenholz mit zierlichen Silberornamenten und vergoldetem Christus.

Patronin der Kirche ist die allerseligste Jungfrau Maria, und zwar wird von jeher am Feste Mariä Geburt (8. September) das Patrozinium gefeiert. Darum dient auch der Hochbau des Altars zunächst zur Verherrlichung Mariens. Wenn die beiden Apostelfürsten



HOCHALTAR DER PFARRKIRCHE IN ROTTENBUCH

Text S. 231



TABERNAKELENGEL IN ROTTENBUCH
Text S. 234

Petrus und Paulus in überlebensgroßen Figuren von hervorragender Schönheit den Hochbau des Altars flankieren, so ist es deshalb, weil sie die Nebenpatrone der Kirche sind. Die Lücke zwischen den beiden mächtigen Statuen und den Säulen des Hochbaues war zu Klosterszeiten ohne Zweifel ausgefüllt durch Reliquienschreine, welche die Leiber der Heiligen Primus und Felizian enthielten. Mächtig ragen die Säulen zwischen den beiden Fenstern auf und tragen den Baldachin, der mit seiner Spitze hoch ins Gewölbe hinaufragt. Seit dem Jahre 1854 hat der Hochaltar ein Altarbild, das von dem Münchener Historienmaler Ulrich Halbreiter um den Preis von 600 fl. recht fleißig und solid gemalt ist, und, wenn auch nicht im Rokokostil ausgeführt, doch sich recht gut in den ganzen Altar einfügt und den Beschauer zur Andacht zu stimmen vermag. Das Bild hat wieder seine eigene Geschichte. Dem Titel der Kirche entsprechend, wollte der Maler ursprünglich die Darstellung der Geburt Mariens zum Mittelpunkt des Bildes machen und legte eine entsprechende Skizze der K. Akademie der bildenden Künste vor. Das Gutachten der Sachverständigen lautete aber dahin, man könne sich nicht verhehlen, »wenn auch die Wahl der Geburt Mariens durch einen liturgischen Bezug der Kirche, für welche das Bild bestimmt ist, geboten sein mag, die Darstellung eines selbst heiligen Wochenbettes wohl zur Behandlung für einen geschichtlichen Zyklus oder als untergeordnete Episode und für eine minder wichtige Stelle in der Kirche sich eigne, nicht aber für ein Altarbild, welches die Feier des Gottesdienstes verherrlichen soll und die weitere Bestimmung hat, Erhebung und Erbauung des Gemütes zu wecken oder zum nachahmenden Beispiel sich selbst aufopfernder Liebe zu ermuntern«; überdies sei auch das Verhältnis der Höhe des Bildes zu seiner Breite sehr ungünstig, welchem Mißstande man vielleicht dadurch abhelfen könne, daß man das Bild teile, oben irgend eine andere Darstellung Mariens wähle, und unten, wie bei einer Art Predella, die Geburt Mariens abbilde.

Die guten Gründe dieses Gutachtens mußte man gelten lassen. Aber welche Darstellung für das Hauptbild sollte man nun wählen? Der damalige Pfarrer von Rottenbuch, Johann B. Treiber, schlug nun vor, im Hauptbild Maria als die unbefleckt empfangene Jungfrau darzustellen, da Empfängnis und Geburt in nächster Beziehung zueinander stünden. Dieser Vorschlag ward nun auch vom Maler bereitwilligst angenommen. Beinahe wäre die Himmelfahrt Mariens zur Darstellung gekommen, da das Ordinariat auf die neuen Diözesanmatrikel hinwies, in welcher die Himmelfahrt Mariens als Titel der Kirche angegeben war. Doch konnte diese Notiz schon durch die fortwährende Tradition leicht als irrig dargetan werden. So haben wir denn auch nunmehr die Zweiteilung des Bildes, allerdings nicht mehr in der strengen Form wie anfangs durch eine Leiste, sondern durch eine Wolke, welche Meister Halbreiter 20 Jahre nach der Fertigstellung des Bildes, im Jahre 1874, statt der unschönen Leiste anbrachte.

So haben wir also jetzt auf dem Altarbild oben Maria als unbefleckt empfangene Jungfrau in der üblichen Darstellung: der Schlange den Kopf zertretend, die Lilie in der Hand, die zwölf Sterne um das Haupt. Dadurch, daß sie nach oben blickt, ist die Beziehung hergestellt zwischen ihr und Gott Vater, der von oben voll Wohlgefallen segnend auf Maria herunterblickt. Unten am Bild sehen wir die Mutter Anna mit der neugeborenen Maria im Arm, im Hintergrunde Joachim und rechts eine Frau, welche den Vorhang wegzieht und voll Andacht auf das neugeborne Kind blickt.

Gerade dieser untere Teil des Altarbildes führt den aufmerksamen Betrachter des ganzen Altars bald darauf hin, daß mit demselben im Laufe der Zeit eine Veränderung vorgenommen wurde, denn obwohl die Eltern Mariens bereits auf dem Bilde angebracht sind, knien sie auch noch in lebensgroßen Figuren vor dem Bilde. Warum diese doppelte Darstellung der nämlichen Personen? Diese beiden überlebensgroßen Figuren gehören zum Altar in seiner ursprünglichen Gestalt. Damit kommen wir zur Frage: wie hat der Hochaltar in der Rottenbucher Stiftskirche früher ausgesehen? Wie hatte Schmädl das Problem gelöst, die Geburt Mariens passend darzustellen?

Leider ist es bisher noch nicht gelungen, ein Bild unseres Hochaltars in seiner früheren Gestalt aufzutreiben, doch aus den vorhandenen Überresten desselben zusammen mit den Angaben der Akten und älterer Leute von Rottenbuch läßt sich der Altar in seiner früheren Form rekonstruieren. Der Altar war ganz plastisch. Den Mittelpunkt des Hochbaues bildete auch Maria, aber als Kind, kniend, mit erhobenen Ärmchen zum himmlischen Vater aufblickend, den Mund etwas offen wie zu lautem Gebete; um das Haupt ist ein Kranz aus zwölf Sternen angebracht, die Haare sind, in Zöpfchen geflochten, auf dem Hinterkopf in einem Kreis befestigt. Die Statue ist überaus flott aus Holz geschnitzt und macht den Eindruck, als ob die kleine Maria schon gleich nach der Geburt dem Herrn für ihre Erschaffung und Auszeichnung ihr Magnifikat singen wollte. Dadurch, daß die Statue allein vergoldet war, während alle anderen Figuren des Altars in Weiß gehalten sind, trat die kleine Maria sofort als Mittelpunkt des ganzen Altarhochbaues hervor. Auf ihre Geburt war noch in besonderer Weise durch eine etwas im Hintergrund stehende Wiege hingewiesen. Maria kniete auf einer Wolkenschichte, die vermutlich von zwei Engeln gehalten wurde, welche meines Erachtens mit zwei noch vorhandenen Engelfiguren identisch sind. Joachim und Anna aber, die Eltern Mariens, befanden sich wohl immer an dem Platze, den sie jetzt noch einnehmen. Eine ganze Anzahl von Engeln umgibt den Altar. Einige haben damit Arbeit, den großen grünen Baldachinvorhang und den kleineren, roten Vorhang von dem Altarbilde wegzuziehen und zurückzuhalten; andere, bloß durch reizende Köpfchen dargestellt, sind in Begleitung des himmlischen Vaters herabgekommen, um jetzt schon ihre künftige Königin zu bewundern; zwei große



TABERNAKELENGEL IN ROTTENBUCH

Engel schweben auf den äußersten Säulen; der eine davon blickt voll Verehrung auf Maria herunter, der andere schaut auf Gott-Vater hin voll Erstaunen über die unermeßlich reichen Gnaden, mit denen der Herr die allerseligste Jungfrau schon bei ihrer Empfängnis und Geburt bedacht hat. Diese Gnaden und Auszeichnungen selbst aber sind außerordentlich sinnig angedeutet durch die fünf Abzeichen, welche die um die Säulen herumschwebenden fünf Engel tragen: Mond, Morgenröte, Sonne, Taufmuschel und Kriegswaffen. Daß sich diese fünf Symbole auf Maria beziehen, wird sofort klar durch ihre Vergoldung. Was bedeuten diese Symbole? Der geniale Künstler wollte hier offenbar die Stelle im Hohenlied 6,9 zur Darstellung bringen, welche die Kirche gerne auf Maria anwendet: »Quae est ista, quae progreditur sicut aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata? Wer ist jene, die da heraufsteigt wie die aufgehende Morgenröte, schön wie der Mond, auserlesen wie die Sonne; furchtbar wie ein zur Schlacht aufgestelltes Kriegsheer?« Wie die Morgenröte als Botin und gleichsam als

Gebärerin der Sonne den neuen Tag ankündigt und bringt, so ist Maria in ihrer Geburt zunächst die Verkünderin einer neuen Zeit, um später die Gebärerin Jesu zu werden, der die Sonne der Gerechtigkeit genannt wird. »Schön wie der Mond ist Maria« als die clemens, pia, dulcis virgo, als die gütige, milde, süße Jungfrau, die ihr Gnadenlicht nicht von sich selbst, sondern von ihrem Sohne hat, aber es gerne der Menschheit zunutzen kommen läßt. »Auserlesen wie die Sonne«: Durch ihren Glanz und die Fülle ihres Lichtes zeichnet sich die Sonne vor den übrigen Gestirnen des Himmels aus; so Maria schon bei ihrer Geburt durch ihre makellose Reinheit und die heiligmachende Gnade. Wie trefflich bringt dies der Künstler zum Ausdruck, indem er dem Engel mit der Sonne jenen mit der nach unten gehaltenen, leeren Taufmuschel beigesellt! Maria braucht nicht getauft zu werden, ihre Seele ist ohnehin rein von der Erbsünde und strahlt von Anfang an im Sonnenglanze der Gnade Gottes. »Furchtbar ist Maria«: wer hat sie zu fürchten? Die Schlange, der sie den Kopf zertritt, sonst niemand; jeder, der guten Willens ist, findet sichere Zuflucht unter ihrem Schutz und Schirm.

So hat denn offenbar unser alter Künstler seine Aufgabe vortrefflich gelöst. Er hat dem Titel der Kirche entsprechend die Geburt Mariens in würdigster Weise, und die Herrlichkeiten und Gnadenvorzüge Mariens mit den einfachsten Mitteln darzustellen gewußt und in dem Altarhochbau sein Thema in einheitlicher und dabei äußerst sinnreicher und kunstvoller Weise durchgeführt. Diese Einheit der Idee und Harmonie der einzelnen Teile fehlt dem Altar in seiner jetzigen Gestalt leider.[1]) Fragen wir aber, warum man damals vor 50 Jahren die plastische Gruppe durch ein Altarbild ersetzt hat, so geben die Akten dahin Aufschluß, daß man die plastische Figur »nicht sehr anziehend« und die ganze Darstellung zu wenig verständlich fand. In den Akten lesen wir: »Das Titularbild des Hochaltars ist ein hölzernes, in Gold gefaßtes Kindl, von dem kein Fremder erkennt, was es vorstellen soll. Der Unterzeichnete hat sich um Bewilligung der Kosten zur Herstellung eines dem prächtigen Tempelbau entsprechenden Altarbildes an das K. Ministerium gewendet. Nachdem zwei Jahre lang darüber recherchiert worden, wurden hierfür 600 fl. aus dem Dispositionsfond für ehemalige Stiftskirchen bewilligt. Nach dem von der K. Akademie zweimal geprüften Plane und Vorschlage wird im Hauptbild Maria in der unbefleckten Empfängnis und unten kleiner in der Geburt zur Darstellung kommen.« In dem Berichte über die Aufstellung des neuen Hochaltarbildes heißt es: »Am hl. Pfingstfeste vor der Vesper wurde das Bild feyerlich benedicirt und die ganze Gemeinde bezeigte die aufrichtigste Freude über das sehr gelungene Bild, welches in der That gegen die früheren unförmlichen Figuren die Kirche sehr heraushebt.«

Daß das jetzige Altarbild, besonders für das einfache Volk, leichter verständlich ist als die frühere auf dem Altar befindliche Gruppe, wird jedermann gerne zugeben; dagegen werden wir die Figuren der früheren Gruppe wohl kaum für unförmlich halten und uns auch an der lebhaften Bewegung und leichten Bekleidung des Marienkindchens und der Engel nicht stoßen. Wir sind heute in dem Verständnis des Rokoko weiter voran und wissen seine Art besser zu schätzen, als dies vor 50 Jahren der Fall gewesen ist. So viel geht aber auch unstreitbar aus den Akten hervor, daß der damalige Pfarrer von Rottenbuch seine Pfarrkirche lieb gehabt hat, daß er mit der Abänderung des Altars nicht leichtfertig vorgegangen ist, sondern den Instanzenweg redlich eingehalten hat und das Beste erreichen wollte zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen. Wir sind mit seinem Vorgehen versöhnt, wenn wir den Schlußsatz seines Berichtes lesen: »Wenn der Heiland sagt, daß das Weib, wenn es geboren hat, der Schmerzen nicht mehr gedenke etc., so will ich, nachdem das Werk glücklich zustande gebracht ist, der Mühen und Beschwerden und vielfältigen Bedenklichkeiten, mit denen ich vier Jahre hindurch zu kämpfen hatte, nicht mehr gedenken. Mögen die Pfarrkinder Rottenbuchs, wenn ich auch nicht mehr unter ihnen oder unter den Lebenden bin, durch das liebliche Frauenbild manchmal an den Urheber zu liebevollem Gebete erinnert werden!«

Da man so ziemlich genau weiß, wie der Altar früher ausgesehen hat und die Hauptteile desselben noch vorhanden sind, so würde

---

[1]) Dadurch, daß der Hochaltar lauter plastische Figuren hatte, war er vor den übrigen Altären der Kirche ausgezeichnet, welche sämtlich Altarbilder hatten. Hinter dem Baldachin des Hochaltars befindet sich ein Fenster aus gelbem Glas. Wenn an hellen Tagen die Morgensonne durch dieses Fenster leuchtet, und ihr gelber Schein spielend über die Verzierungen oder die weißen Engelfiguren gleitet, so ist das ein unbeschreiblich reizender Anblick. Vermutlich fiel bei der früheren Gestalt des Altars dieser verklärende Schimmer auch auf die Mittelgruppe des Hochaltars, vor allem auf die Hauptfigur desselben, die kleine Maria, dann muß der ganze Altar, namentlich in seinem ersten frischen Glanze, einen geradezu bezaubernden Anblick gewährt haben.

es wenig Schwierigkeit und verhältnismäßig geringe Kosten verursachen, ihm seine ursprüngliche Gestalt wiederzugeben, und auch für das jetzige schöne Bild wäre in einem Blendfenster des Presbyteriums ein geeigneter Platz vorhanden, und der Schreiber dieser Zeilen hat lange für dieses Projekt geschwärmt in der sicheren Annahme, daß der auch jetzt recht schöne Hochaltar in ästhetischer Hinsicht bedeutend gewinnen würde; seitdem er aber die Akten über die Abänderung des Altars gelesen hat, würde er kaum mehr wagen, dieses Projekt zur Durchführung in Anregung zu bringen, aus Furcht, sich gegen seinen Vorfahrer pietätlos zu erweisen und seinen Pfarrkindern die Freude am Altar zu verderben. Wäre aber der Altar noch in seiner ursprünglichen Form, so würde er sich aus allen Kräften gegen eine Abänderung wehren.

Fürstenfeldbruck P. Graßl, Pf

ZUR ERINNERUNG AN DEN HISTORIENMALER JULIUS FRANK

geb. 11. April 1826 zu München gest. 30. April 1908 ebendaselbst

Sein Vater, der außerordentlich strebsame Michael Sigmund Frank (geb. 1. Juni 1770 in Nürnberg, gest. 16. Januar 1847 zu München) errichtete in seiner Heimat eine Porzellanmalerei, in welcher er bald Versuche machte, seine bei Einschmelzung der Platten gewonnenen Erfahrungen auch auf Glastafeln in Anwendung zu bringen. Als findigem Chemiker gelang ihm nach unzähligen Experimenten, die längst verlorenen Geheimnisse der mittelalterlichen Glasmalerei zu ergründen. Schon um 1804 hatte er ziemlich sichere Resultate erreicht, welche während eines Aufenthaltes zu Wallerstein (1814—18) soweit zum Abschluß gediehen, daß Frank bei seiner Übersiedlung nach München an der Kgl. Porzellan-Manufaktur eine gesicherte Stellung erhielt, wo er seinen Ruf als Regenerator der Glasmalerei, insbesondere mit den im Auftrag König Ludwigs I. für den Regensburger Dom gelieferten Fensterbildern errang.[1])

Unter diesen leuchtenden Vorbildern aufgewachsen, fand der kunstbegeisterte Julius Frank an der Münchener Akademie bei Professor Johann Schraudolph freundliche Aufnahme; bei einer Konkurrenz zu einem Altarblatt für die Kirche zu Dinkelsbühl, darstellend St. Georg zu Pferd, im Kampf mit dem Drachen, errang der Jüngling den ersten Preis. Andere Aufträge folgten und gaben ihm bald vollauf Gelegenheit, sich als tüchtigen Öl- und Freskomaler zu bewähren. Der schwererkrankte Josef Anton Fischer[2]) empfahl ihn edelmütig, zugleich mit Franz Wurm[3]) zur Ausführung eines großen Freskenzyklus in Stonyhorst (England), mit je drei Szenen aus dem Leben des hl. Ignatius, darunter auch die »Stiftung des Jesuiten-Ordens«. Daran reihten sich 1860 bis 64 sechs Wandbilder in der historischen Galerie des (alten) Münchener National-Museums, mit Darstellungen aus der ältesten Geschichte Bayerns,[4]) darunter außer dem »Martyrium der hl. Afra«, die durch L. Schöningers Galvanographie populär gewordene Darstellung der »Lechfeldschlacht«. In den Jahren 1865—67 vollendete er, unter Beihilfe von Nikolaus Baur,[5]) die Fresken für die Philip-

[1]) In dieser Zeit wohnte Michael Sigmund Frank im ersten Stockwerke eines kleinen, von der Otto- und Sophienstraße begrenzten Gartenhauses, welches heute noch den Rückbau des durch den früheren Lohnkutscher, späteren Gastwirt und Rentier Anton Tafelmeier aufgeführten großen Eckhauses in der Otto- und Arcostraße bildet. — In denselben Räumen hauste darauf während seiner Studienjahre mit einem frühe verstorbenen Bruder der bald so berühmte Rechtslehrer und Universitätsprofessor A. v. Brinz (gest. 13. September 1887); hier schuf in stiller Weltabgeschiedenheit der Dichter und Philosoph Melchior Meyr (geb. 28. Juni 1810 im Dorfe Ehringen bei Nördlingen, gest. 22. April 1871 zu München) die längst vor Berthold Auerbachs »Dorfgeschichten« entstandenen kulturhistorischen »Erzählungen aus dem Ries«; in demselben stillen Stübchen schrieb Franz Trautmann (geb. 28. März 1815, gest. 2. November 1887) den patriotischen Roman »Herzog Christoph« (1851), womit der Autor seinen Ruhm eines bayerischen Walter Scott erwarb. Nun wohnt in den zeitgemäß verjüngten trauten Räumen, das »otium cum dignitate« genießend, eine um Bildung der Jugend hochverdiente Lehrerin: möge ihr noch eine lange vergnügliche Rast beschieden sein! — Michael Sigmund Frank betätigte sich als Senefelders Freund mit einer 80 Bildnisse berühmter deutscher Künstler umfassenden, in Kreide auf Stein gezeichneten »Galerie« (München 1813); das selten gewordene Werk wurde jüngst in Hirsemanns Antiquariat zu Leipzig als Incunabel der Lithographie um 95 M. ausgeboten. — M. S. Franks Andenken ehrt eine von Herrn Kommerzienrat Zettler am Sterbehaus (Müllerstraße 35) angebrachte Steintafel.

[2]) Josef Anton Fischer (geb. 28. Februar 1814 zu Oberstdorf im Allgäu, gest. 20. März 1859 in München). Vgl. meine »Charakterbilder«, München 1864, S. 3—11.

[3]) Über Franz Wurm (geb. 30. März 1818 zu Stiefenhofen im Allgäu, gest. 11. Juli 1865 in Gutenberg), den in Griechenland, Frankreich und England vielseitig tätigen, aber wenig bekannten Maler, vgl. Liliencron's »Allg. Deutsche Biographie« 1898. S. 44, 332.

[4]) C. von Spruner »Wandbilder des Bayer. Nat.-Museums«. 1868, S. 4 ff., 522 ff., 611 ff. Außer den oben genannten: S. Severin verkündet in Bayern das Christentum; Herzog Tassilo eröffnet die gelehrte Schule zu Frauenchiemsee; Tiberius und Drusus als Gründer Augsburgs; S. Magnoald stiftet die Abtei St. Mang zu Füssen und eröffnet die Eisenwerke am Säuling.

[5]) Über die Schicksale des weniger bekannten Nikolaus Baur (geb. 6. November 1816 zu Trier, gest. 2. Ok-

piner Kongregation zu Gostyn (Posen). Weiter folgten eine Allegorie in den Arkaden des südlichen Camposanto (München) über Dr. Harters Familiengruft; eine Personifikation der sieben »Ritterlichen Tugenden« (Probitates) nebst den vier Jahreszeiten im Ahnen- und Speise-Saal des Fürsten zu Wolfegg; ein Kranz von deutschen Märchen im Palais Schwab zu Wien; und viele ähnliche andere Arbeiten. Dazwischen schuf Frank unermüdlich eine Reihe von Altarbildern und Kartonzeichnungen zu Glasgemälden, teilweise auch im Auftrage König Ludwig II. für die Hofkirche der Residenz, staffierte Eibners[6]) großes Aquarell vom »Georgi-Ritterfest-Bankett« mit zahlreichen Porträtfiguren, assistierte seinem Schwager Wilhelm Hauschild[7]) bei der malerischen Ausschmückung des Thronsaals in Schwanstein.

Nur wenige seiner Schöpfungen kamen durch Photographie in die Öffentlichkeit. Dagegen fanden viele seiner früheren religiösen Genrebilder und Idyllen bei Georg Manz in Regensburg in kleinen Stahlstichen von Kracker, Barfus u. a. die weiteste Verbreitung. Alle seine Kompositionen tragen eine Signatur idealer Schönheit mit gewissenhaftester Durchbildung der Form. Die Kunst galt ihm als heiliger, das Leben veredelnder Beruf. Ein Epigone von Cornelius und Heß, ein Schüler Schraudolph's, hatte er einen großen Teil der grandiosen Ära König Ludwigs I. miterlebt; Frank hielt diese artistischen Traditionen in höchsten Ehren. Er war die lebendige Chronik jener nur zu schnell wieder verrauschten schönen Zeit, besaß ein nie versagendes Füllhorn von Erinnerungen, die er gerne erzählte; leider ist nichts davon in Schrift gebracht.

Daß ihn trotz — oder richtiger infolge seines strenghistorischen Gerechtigkeitsgefühls die im Banne Renans und der folgenden Impressionisten jene im Gebiete der religiösen Malerei eindringende neuere Strömung, die sogenannte »rationelle artistische Bibel-Interpretation«, wenig sympathisch berührte, lag in der Natur der Sache. Seine feinfühlige Auffassung verteidigte beharrlich die alte Position. Durch zwei Dezennien führte Frank unentwegt die Vorstandschaft des vor 48 Jahren mitbegründeten »Vereins für christliche Kunst«.

Gleichsam als ergänzender Gegensatz zu dem tiefen Ernst seiner Schöpfungen trat sein goldener, flüssiger Humor bei jeder Gelegenheit, bei allen früheren Künstlerfesten, Faschings- und Maienspielen mit dramatischen Inszenierungen werktätig hervor, ein neidenswertes Theaterblut beweisend. So beispielsweise bei den Privataufführungen von Emilie Ringseis' biblischem Schauspiel »Veronika« im Kgl. Residenztheater, wo ihm ob seiner klassischen Sprache und des reifdurchdachten Spieles lokkende Anerbietungen von hochstehenden, einflußreichen Persönlichkeiten gemacht wurden, sich ganz der Bühne zu widmen. Frank aber blieb seiner Palette getreu, entsagte dem Kothurn, um auf den leichtbeschwingten Soccus einer unverwüstlichen nie verletzenden Laune seine Ueberraschungen auch noch in späteren Freundeskreisen, bei den Familienabenden und Ehrungen der Kunstgenossenschaft und des Sänger-Vereins ausströmen zu lassen, wofür ihm aus Anlaß des achtzigsten Wiegenfestes prompte Vergeltung erblühte.

Sein schöner, feinmodellierter Kopf wurde häufig von Porträtmalern gesucht, zuletzt noch von Fritz Steinmetz-Noris und Leo Samberger (Abb. S. 241).

Diese immerhin eine längere Dauer versprechende Lebenskraft fand durch ein tückisches Automobil ein plötzliches Ende.

Der reiche Nachlaß dürfte erwünschtes Material für eine gebührende Publikation bieten. Die jüngste Jubiläumsausstellung der Allgem. Deutsch. Kunstgenossenschaft im Glaspalast zeigt vier Proben seiner holden Kunst. Wer so in einem Guß sein Bestes gab, bleibt des Dankes der Nachwelt sicher.

Dr. Hyac. Holland

tober 1879 zu München) vgl. den Nekrolog in Beilage 354 »Allgem. Ztg.« vom 20. Dezember 1879

[6]) Friedrich Eibner Architekturmaler, geb. 25. Februar 1825 zu Hilpoltstein, gest. 18. November 1877 in München.

[7]) Über Wilhelm Hauschild, geb. 16. November 1827 zu Schlegel (Grafschaft Glatz in Preuß.-Schlesien), gest. 14. Mai 1887 in München, vgl. »Allgem. Deutsche Biographie« 1905, 50, 77—81.

ENGLÄNDER IN BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Vor einigen Jahrzehnten war Sir Joshua Reynolds in Mitteleuropa sozusagen eine mythische Größe. Man konnte ihn aus Literatur und Reproduktion heraus bewundern; kaum daß eine oder die andere Privatsammlung ein Porträt von ihm besaß. Vielleicht am energischesten hat auf ihn und auf seine ästhetisch so fruchtbaren (obgleich zeitlich bedingten) Schriften der Philosoph Franz Brentano aufmerksam gemacht; diese Anregung veranlaßte eine Neuausgabe einiger Schriften in deutscher Übersetzung durch die »Philosophische Gesellschaft an der Universität zu Wien« und einen Artikel des Schreibers dieser Zeilen in »Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften«, August 1895. Allmählich kam ein und das andere Werk in unsere Museen und Ausstellungen, und mit ihm auch manches von Zeitgenossen und Nachfolgern.

Nur eine, allerdings füllhornreiche Fortsetzung dieser Bestrebungen ist die »Ausstellung älterer englischer Kunst« Januar und Februar 1908 in der »Königl. Akademie der Künste in Berlin«; und die »Photographische Gesellschaft« zu Berlin veranstaltet danach ein Sammelwerk. Die begreiflicherweise gewaltig und gewaltsam über-



Internationale Kunstausstellung der Secession München, 1908 ○

◎◎ LEO SAMBERGER
BILDNIS DES MALERS
JULIUS FRANK ◎◎◎◎

schätzte Ausstellung erregte lebhaftestes Interesse nicht nur der Mode, sondern auch der Sachkenner, und an zahlreichen Stellen kamen Ergänzungen zum Vorschein. So namentlich in dem von uns hier zum erstenmal und mit Achtung zu erwähnenden Salon Fritz Gerstel; so auch in den Galerien Schulte und Weustenberg. Im Gegensatze zu diesem Eintreten für ältere Engländer hat Salon Casper neueste gebracht. Wir müssen all diese Materien hinzunehmen, um genügend berichten zu können.

Die Älteren werden bis vor die Mitte des 19. Jahrhunderts abgegrenzt; die Neuesten fangen viel später an. In die Lücke dazwischen fallen gerade die englischen Künstler, die am meisten für religiöse Kunst gearbeitet haben. Insbesondere sind es, nach dem Vorläufer M. Brown (1821—1893), die »Präraffaeliten«, wie namentlich W. H. Hunt und D. G. Rossetti. Von deren Nachfolgern kennen wir ihre Ausläufe in die Graphik und dergl. Was aber aus dieser Schicht z. B. F. Brangwyn (geb. 1867) gemalt hat, bleibt uns ebenfalls fern; doch besitzt die Berliner Interieurfirma Karl Müller seine umfangreichen und eigenartig inhaltsvollen Drei Könige. Rossetti konnte in London gegen die Akademie nicht aufkommen; dieses Schicksal wiederholt sich hier. (Seines Genossen W. H. Hunt reich illustrierte zweibändige Selbstbiographie von 1905, »Pre-Raphaelitism« usw., scheint ebenfalls die Mode nicht zu brechen.)

Aber auch die noch älteren Engländer werden uns nicht bekannt. Dagegen haben wir nicht wenig von den Einflüssen aus dem Kontinent auf englische Kunst und Kultur gehört. Der jüngere H. Holbein war auch in London; Frans Hals wohl nicht, doch läßt sich jetzt auf seinen Einfluß schließen. Am stärksten wirkte wohl und wird jetzt immer wieder betont der Einfluß von A. van Dyck, der seit 1620 in London war. Seit 1641 wirkte, gewissermaßen als sein Nachfolger, der ursprüngliche Niederländer P. Lely (1618—1680). Der Lübecker G. Kneller (1646—1723) wurde ebenfalls Engländer; schade, daß er uns jetzt fehlt! Wahrscheinlich hat auch der pompöse und posige Hofmaler Louis' XIV., H. Rigaud (1659—1743), auf die Engländer eingewirkt; dazu dann A. Watteau (1684—1721), als Vertreter des französischen Früh-Rokoko, und vielleicht noch mehr der Vertreter eines Spät-Rokoko F. Boucher (1703—1770); endlich der Schweizer J. H. Füssli (1741—1825), welcher Direktor der Londoner Akademie geworden, diesmal aber ebenfalls fehlt.

Von den in der Akademie ausgestellten Porträts gehen die ältesten anscheinend ins Ende des 16. Jahrhunderts zurück. Das der Königin Elisabeth von F. Zucchero (1543—1609), der seit 1574 in London war, ist eigenartig steif und mit Freude an Darstellung von viel Schmuck. Des Künstlers dortige Königinnenbilder galten als verschollen. — Im 17. Jahrhundert taucht jener vornehme graue Silberton auf, der bis heute für die Engländer charakteristisch ist.

Unsere akademische Ausstellung ist umso dankenswerter, als sie mit vielen Mühen hauptsächlich Privatbesitz an die Öffentlichkeit gebracht hat. Sie überrascht uns namentlich dadurch, daß kaum jemals eine Kunstausstellung etwas so Einheitliches und das Gemeinsame Betonendes vorführen konnte, enttäuscht uns jedoch durch allzuviel unindividuell Gleichartiges, das bei dem Überwiegen des Malerischen über das seelisch Sprechende erst so recht spürbar wird. Wir blicken in eine gleichförmige konservative Kulturtradition hinein, die es selbst an einem gemeinsamen Ideale des persönlichen Habitus nicht fehlen läßt. Denkt man an die individualistische Pädagogik der Engländer seit etwa John Locke, so können wir uns einbilden, ihre praktischen Früchte anschaulich vor uns zu sehen. Es ist der Typus des »Gentleman«. Eine bewußt ästhetische Kultur tritt vor uns, wenn wir diese jungen und alten Leute so selbstbewußt in ihrem noblen an Watteau erinnernden Schloßpark oder dergl. vor uns sehen. Dazu dann das, was man den »brillanten Schmiß« nennen kann, sowie das Flutende und Glutende, Glühende und Sprühende der Farben!


GEORG SCHUSTER-WOLDAN (MÜNCHEN) JÄGER

Wir gehen die wichtigeren Maler in chronologischer Reihenfolge durch, mit Zuziehung des in den kleineren Salons Dargebotenen. Daß W. Hogarth (1697 bis 1764) fehlt, besagt bei der Bekanntheit dieses Meisters wenig, bei dem Bedarfe jedoch nach einem Satiriker, der diese Sensation eines Modensalons und das Zuströmen von »aller Welt« festnageln könnte, sehr viel. Von dem ältesten der zu nennenden Künstler, dem erwähnten P. Lely, besitzt Salon Gerstel Porträts in kräftigem Pastell mit jenem heroischen Zuge der Barockzeit, welcher bis zu Reynolds führen wird. Zwei Ölporträts in der Akademie-Ausstellung

I. Reynolds (1723—1792), dessen Grundzüge nun doch wohl bekannt sind, hat in seinem gewaltigen Lerneifer viel auch von anderen als den obengenannten Meistern angenommen, zumal aus der italienischen Hochrenaissance einschließlich der späteren Venezianer. Er vermag so viel und vieles, daß man manches Bild einem anderen zuschreiben möchte und es schließlich doch als einen Reynolds wiederfindet. An Reichtum der Farben steht er überaus hoch; seine Lieblingstöne sind die des



JOSHUA REYNOLDS (1723—92) PORTRÄT

Rot, mit einer wuchtigen Pracht des Purpur. Er trägt die Farbe dünn auf und verreibt sie sehr flächig; die Leinwand schimmert zum Teil durch. Religiöses fehlt hier wieder. Doch zeigt Salon Weustenberg ein madonnenähnliches Bild der Mutter mit dem Kind und einem vom anderen Kinde gebrachten Schäfchen. Im übrigen ist Reynolds vielleicht der erste Meister des Mutterbildes (auf dem einen Bilde trägt die Mutter ihr Kindchen Huckepack) und des von ihm energisch bereicherten Kinderporträts. Die bekannte Selbständigkeit der englischen Jungens hat hier ihre künstlerische Aussprache gefunden. Mit Recht machen besonderes Aufsehen die Bilder der Herzogin von Devonshire, die mit dem Töchterchen auf ihrem Schoß in einer nicht so bald wieder glückenden transitorischen Stellung spielt, und die Lady Delmé mit ihren Kindern.

Als Gegenstück zu ihm gilt allgemein Th. Gainsborough (1727—1788). Überaus zahlreich sind diesmal seine Portrats und Landschaften. Für beides bedeutet er eine Abkehr von Klassizismus und Heroismus und Pose; für die Landschaft haben wohl erst Spätere diese Abkehr vollendet; für das Porträt kehrt auch nach ihm Früheres wieder. Neben diesem Gegensatze wird ein koloristischer Gegensatz in zweifacher Weise deutlich: erstens herrschen bei diesen Engländern sonst die Lokalfarben vor, und vielleicht nur Gainsborough ergeht sich



ANDREAS EGERSDÖRFER (FRANKFURT A. M.) AUS DEM WESTERWALD

in üppigen Reflexflecken; zweitens ist er gegenüber diesen zarten Lasierern verhältnismäßig wohl der am entschiedensten deckende, schichtigste Maler. Eine Kreidezeichnung in der Akademie, dunkel auf Grau und mit flott aufgesetzten Lichtern, führt in seine Formensprache ganz besonders deutlich ein. Gegenüber Reynolds, dem Reisekünstler, bleibt er als Heimatskünstler daheim. Was dort das Rot, das ist hier das grünliche Blau, und zwar heller als bei Reynolds. Der Einfluß des van Dyck ist vielleicht am deutlichsten, der des Watteau wahrscheinlich.

George Romney (1734—1802) ist ganz besonders lehrreich durch den Nachweis, daß man eine goldene Mitte zwischen Überlieferung und Neubildung einhalten und dabei doch ein Eigener sein kann. Unsere secessionistischen Impressionisten mögen ihn als Vorläufer begrüßen; nicht zuletzt ob seiner etwas nebelhaft hingehauchten Haare. Gegen die Vorigen ist er in den Farben matter, flauer, weicher, vielleicht entsprechend dieser bekannten Farbenwandlung im Rokoko. Er liebt breite ruhige Flächen, zumal in Bandform; sein Pinsel besitzt sozusagen einen langen Atem, insofern die Pinselstriche Romneys sich durch ein langes bandartiges Aushalten kennzeichnen. Ein besonderer Einfluß mag etwa von F. Hals, auch von F. Boucher ausgegangen sein. Wohl noch mehr als seine Rivalen bevorzugt er die elegantesten Leute. Seine zwei musizierenden Schwestern sind denkwürdig; sein frischflottes Brustbild von Miß John Johnson gefällt mit Recht als ein Meisterwerk.

Henry Raeburn (1756–1823), ein Schotte, scheint Autodidakt ohne einen jener Einflüsse gewesen zu sein. Daß er ein besonderer Hof und Adelsmaler war, dürfte ihn und seine Bilder durchaus nicht so geschädigt haben, wie dies sonst geschieht. Kaum ein Maler besitzt einen solchen Zug zum Großen und Wesentlichen; wie er auf dieses mit seinen schlichten Farben in breitesten Flächen losgeht und dabei doch nur wenig oberflächlich wird, ist bewundernswert. — Die genannten Maler sind auch in anderen Salons mehrfach vertreten; von dem als heiterer Miniaturmaler bekannten R. Cosway (1740—1821) besitzt Weustenberg ein zartes, doch etwas steifes Mutterbild.

John Hoppner (1758—1810) ist sozusagen ein weicherer Reynolds. Charakteristisch für seine Malweise sind die langen Bündel von Spuren der Pinselborsten. Die Hände meistert auch er gleich Reynolds und Gainsborough, ungleich anderen. Seine Mutter und Kinder Godsal, mit etlicher Künstelei mitten in die üppigen Lichter einer Landschaft des Sonnenunterganges hineingestellt, haben vielleicht H. Herkomer beeinflußt.

Von J. Opie (1761—1807, Autodidakt, Nachfolger Füsslis) ist ein Porträt bescheiden stiller Art im Salon Gerstel zu sehen.

Einen Gegensatz zu der Kunst des Wesentlichen bei Raeburn zeigt Thomas Lawrence (1769—1830). Er weicht mit dem Porträt bereits zum Genre hinüber und besitzt eine famose Virtuosität des Zeichnens sowie der geistreichen Farbeneffekte; seine im Wind dahineilende Miß Farren ist natürlich Gegenstand eines allgemeinen Entzückens.

Noch können wir nennen: das Gouachebild einer weiblichen Figur, die eine Maske in der Hand hält, von dem wenig bekannten, hier nicht katalogisierten D. Gardner aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Akademie, und das wohl durch Reproduktionen verbreitete Gemälde »Rückkehr der Wanderer« von H. O'Neil (1817—1880) bei Gerstel, das 1855 in der Londoner Akademie ausgestellt war und für uns trotz seiner biedermeierlichen Künstlichkeit doch als Darstellung eines tiefgreifenden Vorganges auch eine Erholung von der Porträtkunst bedeutet, die auf die Dauer wahrlich ermüden kann. Der Künstler ist sonst durch religiöse Bilder, sowie literarisch bekannt.

Edwin Henry Landseer (1802—1873), der berühmte Tiermaler, wird in der Akademieausstellung ungern vermißt; bei Weustenberg findet sich ein Hundekopf unter seinem Namen.

Von den Landschaftern fehlt z.B R. Wilson (1714—1782). Vorhanden sind, außer den da und dort zahlreichen Landschaften Gainsboroughs usw., der phantastische J. M. W. Turner (1775—1851), der weniger phantastische John Constable (1776—1837), der durch die Be-



FRANZ GRÄSSEL (MÜNCHEN) ENTEN

leuchtung heroisch stimmende John H. Wilson (1774—1855), endlich der als Porträtist und Landschafter sowie literarisch bekannte John Linnell (1792—1882) mit einem landschaftlichen Genrebild bei Schulte. Einflüsse der englischen Landschafter auf die intime Landschaft der Franzosen mögen sich auch hier erkennen lassen, ebenso wie der Einfluß englischer Porträtisten auf die österreichische Porträtkunst von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die große Rolle, welche der Kupferstich und die ihm verwandten weicheren Techniken in England gespielt haben, ist bekannt. Auch hier haben eingewanderte Niederländer gewirkt. Unsere Akademie-Ausstellung bringt zahlreiche Schabkunstblätter, doch auch in ihnen (ebenso wie in einer Auswahl von Miniaturbildern) nur Weltliches. Überraschend ist die Farbenkraft der kolorierten Blätter. Es treten besonders hervor die beiden Brüder William Ward und James Ward (gestorben ersterer 1824, letzterer 1859); dann der Vertreter der »Punktmanier« Francesco Bartolozzi (1728—1815) und unabsehbar viel andere. Es handelt sich wohl stets um Stiche nach vorhandenen Werken, zumal nach den damals beliebten Porträtisten. Zwei Stiche geben Interieurs mit Personen in wirkungsvoller Nachtbeleuchtung wieder, nach Joseph Wright (1697 bis 1764); eines der Stücke ist mit 1768 bezeichnet und von dem bekannten V. Green geschabt.



ALEXANDER FUKS (MÜNCHEN) PORTRÄTSTUDIE

Unter den Neuesten bei Casper tritt für unseren Geschmack Robert Anning Bell noch günstiger hervor, als wir ihn schon früher (IV 5 Beil. S. 45) mit seiner vornehmen Ruhe im Kolorit kennen gelernt. Auch er gewährt uns jene befreiende Abwechselung, die man nach den ewigen Landschaften usw. mit einem Erlösungsgefühl in Darstellungen menschlicher Vorgänge findet. Auch ihn möchten wir zu den Fortsetzern der Präraffaeliten rechnen, doch mit dem schon bei Rossetti eingetretenen Fortschritt zu den venezianischen Künstlern der Farbe, wie sie namentlich durch ihre Frauenköpfe gewirkt haben. Sein Aquarell »Venedig«, eine Huldigung an die Venezia in dem bei Bell vorherrschenden kleinen Format, interessiert auch durch die scharfe Bestimmtheit der Zeichnung. Die Freude an der Darstellung von Frauenköpfen zeigt sich in den Bildern »Die Toilette« und »Das schlafende Mädchen«.

Von den übrigen Engländern jenes Salons ist der Schotte James Whitelaw Hamilton (geb. 1860) wohl der einzige allgemeiner bekannte. Eine feine Kunst des Lichtes erfreut uns. Sonst herrscht die wohl auf Constable zurückgehende Landschaft mit verträumter Stimmung, zu der namentlich die vielen weichgemalten Flecken beitragen, vor. An Grosvenor Thomas erinnert Montagu Smyth; er, Bertram Priestman und David Muirhead sind im übrigen nicht wesentlich anders als die Künstler von Barbizon. Sehr einheitlich gemalt sind ländliche Szenen von J. R. K. Duff; flott die Türbilder und dergl. von W. Lee Hankey; breitpinselig die Landschaften von S. Melton-Fisher; erwähnenswert menschliche und ländliche Einsamkeitsbilder von Dudley Hardy und von H. Hughes Stanton; graphisch skizzenhaft Architekturbilder und Stilleben von H. M. Liven; noch skizzenhafter und an landläufige Illustrationen erinnernd Architekturbilder und dergl. von Wm. Liewellyn; ein Kabinettstück im besten Wortsinne der Oleanderhof von Alfred Withers. Gerald E. Moira (siehe IV/5 Beil. S. 46) ist präraffaelitisch inspiriert, erinnert aber auch an Graphik und überdies, doch mit überlegener Vornehmheit und Phantasiekraft, an unseren L. Corinth. Wenn Constance Halford im Fleischton und gar erst im Gesichtsausdruck so glücklich wäre, wie in der Harmonisierung seiner Farben, so würden seine Genrebilder uns erwärmen.

Um wenigstens einen Deutschen neben all diesen Engländern zu nennen, sei auf den Mädchenkopf vor einer Meerlandschaft von Robert Böninger hingewiesen, der uns in der Ausstellung Caspers beinahe zu Romney zurückführt.

Was du gründlichst verstehst, das mache!
Was du gründlich erfuhrst, das sprich!
Bist du Meister im eigenen Fache,
Schmäht kein Schweigen im fremden dich.
Das Reden von allem magst du gönnen
Denen, die selbst nichts machen können.

Geibel



DAS RATHAUS ZU STEYR. *Text nebenan*

DAS RATHAUS ZU STEYR

Von JOSEF HARTER in Steyr

Als das krafstrotzende, dramatische Barocco den Höhepunkt erreicht, offenbarte sich schon gegen das Ende der Regierung Ludwigs XIV. eine Stilwendung. Man wollte und liebte noch immer das Glänzende, aber in kleinen, zierlichen Formen, im Reizenden, Graziösen und Koketten, und damit war das Rokoko entstanden, das bald triumphierend allerorts seinen Einzug hielt. Freilich ist das Rokoko kein konstruktiver, sondern nur Ornamentalstil, und als Frankreich und Deutschland mit ihm zu bauen versuchten, ging es in die ausgelassensten Formen über, und führte zu allerlei Absonderlichkeiten.

Als ein Meisterwerk des phantasiereichen Rokokos zählt das Rathaus zu Steyr in Oberösterreich, das von 1765 bis 1778 unter der Leitung des Stadtkämmerers Anton Mayrhofer nach den Plänen Gotthart Haybergers aus Steyr erbaut wurde. Das drei Stockwerke messende Gebäude, dessen Hauptfassadefenster mit kapriziösen Einrahmungen und Verdachungen überwölbt sind, sowie die schwungvollen, zierlichen Schnörkel in stucco lustro verleihen dem Bau ein palastartiges Gepräge, das durch den unvergleichlichen schöngekuppelten und klassisch gegliederten Turm in seiner Monumentalität noch erhöht wird. Eine Balustrade mit schwungvoll angesetzter Volute, auf deren nicht minder bizarr gestaltetem Abschlußgesimse die gewaltigen Steinfiguren der Allegorien des Glaubens und der Klugheit in sitzender Stellung Platz genommen haben, und die auf der Balustrade stehenden, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Frömmigkeit und Starkmut versinnbildlichenden Gestalten, bekrönen in rhythmischer Harmonie den Prachtbau. Die mit klassischen Formen ausgestattete Kuppel wird mit einer nach Lorenzo Berninis Art gewundenen Säule abgeschlossen, auf welcher der österreichische Reichsadler thront, der im Herzschilde das Wappen des Erzherzogtumes Niederösterreich trägt. Säulenbasen und Kapitäle offenbaren die Dekoration des deutschen Rokokos, dessen luftige Ornamente auch zum anderweitigen Schmucke der Hauptfassade beigezogen und teils aus Sandstein, teils in Stucco verfertigt und aufgesetzt sind. Über dem steinernen Hauptportale befindet sich der Balkon, der zur Begrüßung erlauchter Gäste seitens des Stadtrates dient, und zu welchem ein vom ersten Stockwerke ausgehendes, mit dem Stadtwappen bekröntes Portal führt, das mit einem hübschen, teilweise vergoldeten, stilgerechten Eisengitter geschlossen ist.

Sehenswert ist der große Sitzungssaal mit vierzehn Porträts fürstlicher Persönlichkeiten sowie von Wohltätern der Stadt, und einer in Silber von Wolfgang Hauser getriebenen Ansicht Steyrs und Umgebung aus dem 16. Jahrhundert, und das mit seltenen Urkunden bereicherte Archiv, das das herrliche Stadtrichterschwert mit den entzückenden Silberornamenten beherbergt; ein Prachtwerk der deutschen Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts. Außerdem birgt dasselbe ein 2,70 m langes Schwert, dessen Parierstange allein 61 cm mißt, das vielleicht als das größte der Welt angesehen werden kann. Die im Sitzungssaale aufgehängte, aus weißen Marmor gemeißelte Reliefschrift ermahnt den Richter, bei seinem Urteilspruche Gerechtigkeit walten zu lassen.

»Richter schau, daß du richst recht
Gott ist Richter und Du sein Knecht.
Dann gleich wie Du thust richten mich
Also wird Gott auch Richten Dich.
16--12.«

Die Länge des Prachtschwertes mißt 1,30 m, der Griff 31,5 cm, die Klinge 90 cm, ihre obere Breite 4,5 cm und an der Spitze 3 cm. Die gesamte Ornamentik gehört der Originalzeit der deutschen Renaissance an, und zwar jenem Charakter, der vornehmlich in den Städten



PETER BREUER (BERLIN) JESUS DER KINDERFREUND

Marmordenkmal vor dem Provinzialwaisenhaus in Bunzlau

Augsburg und Nürnberg vorherrschend war, so daß Historiographen als seinen Entstehungsort Augsburg annehmen, obwohl in keinem archivalischen Belege der Ort oder die Person der Mache ersichtlich ist. An den sechseckigen, mit ebensovielen Masken gezierten Schwertknauf schließt sich der durchbrochene, mit schwarzgrünem Samt unterlegte Silbergriff an, der an seiner Vorderseite den vergoldeten, feuerspeienden Panther, das Stadtwappen Steyrs, rückwärts den veralteten österreichischen Doppelaar trägt, der in seinem Herzschilde die gravierte Schrift »J. S. SCHROTMILNER K. K. STATR. 1750« birgt, während am Rande der Scheide: »GEORG WERNBERGER S. R. RENOVIERT 1642« steht, aus dem hervorgeht, daß das Schwert einer früheren Entstehungsepoche als 1642 angehört, also dem Zeitalter der höchsten Blüte der deutschen Renaissance der Kunstströmung Dürer, Holbein, Burgkmayr und ihrer künstlerisch hochentwickelten Zeitgenossen angehört, nachdem diese Meister bekanntlich für Schwert-, Degen- und Dolchscheiden Zeichnungen lieferten, wie die von Holbein dem Jüngeren im Museum zu Basel aufbewahrten Zeichnungen, die 87 Studienblätter in Windsor Castle, sowie die in Basel und British Museum zu London ausgestellten Entwürfe für Metallarbeiten den Beweis erbringen, welche herrliche Früchte die Kleinplastik auf diesem Gebiete zeitigte.

Die Ornamentik des Steyrer Stadtrichterschwertes weist eine reiche Fülle allegorischer Gestalten auf, die durch Frucht- und Blumenfestons in erfindungreicher Phantasie, großer Gestaltungskraft und Formengewandtheit zu einem harmonischen Gesamten verbunden sind. Von der 31 cm messenden Parierstange schlängeln sich zwei, gegen die Scheide gewendete Schlangenkörper ab, während der Bügel, der mit zwei vergoldeten Löwenköpfen und einer Maske geziert ist, die zuoberst der Scheide angebrachte Schrift: »S. STEIR« verdeckt. Der obere, vorderseits anzusehende Teil der Scheide birgt eine weibliche Herme, die mit erhobenen Armen eine Maske hält, beiderseits von dieser sitzen phantastische Vögel, unter welchen zwei Faune schreiten, die nach den oberhalb aufgehängten Fruchtfestons langen. Eine minutiöse Treibarbeit bietet die Opferszene zu Modin, wie Mathathias, vom heiligen Zorne entbrannt den dem Götzen opferbringenden Juden am Altare ersticht; eine Maske mit Fruchtfestons beschließt den Silberbeschlag. Die Zier der Rückseite illustriert eine flach gehaltene Jagdszene, welche einer minimal geschulten Arbeitskraft angehört, und in gar keinem Leistungsverhältnisse mit der Plastik steht. Das Ortband, reicher noch als die obere Gezier, verbildlicht Minerva, Medusa, ein zwei Kinder beschützendes Weib und eine sitzende, sorglose Frauengestalt; rückwärts ist dasselbe gleich angeordnet, nur tritt an Stelle der schützenden Gestalt Justitia, die Göttin der Gerechtigkeit. Beiderseits schließt eine mit dem Steyrer Panther en relief geschmückte, linsenartig gestaltete Scheibe das Prachtwerk in würdiger Weise ab, das mit unbestrittenem Rechte zu den schönsten in Österreich befindlichen Prunkschwertern gerechnet werden kann.

Herzog Albrecht I. von Österreich verlieh in einer am 23. August 1287 ausgestellten Urkunde der Stadt Steyr das Stadtrecht, während 1422 Herzog Albrecht V. den Bürgern den Bau eines Rathauses bewilligte, weshalb selbe das Haus Nr. 29 des Bürgers Heinrich Randolph am Stadtplatze (rechts vom heutigen Rathause) erwarben, zwecktunlich einrichteten und 1538 einer gründlichen Restaurierung unterziehen ließen. Nach der 1778 erfolgten Fertigstellung des neuen Rathauses wurde das alte seiner Bestimmung enthoben und verkauft.

ZU FERDINAND HODLERS GEMÄLDE »DIE WAHRHEIT«

Manchen unserer Leser dürfte das vielumstrittene F. Hodlersche Bild »Die Wahrheit« in Erinnerung sein und sie werden die Interpretation, welche der geistvolle Kanonikus und Professor A. Meyenberg in einer bei Räber & Cie. in Luzern 1907 erschienenen Broschüre geschrieben hat, mit Interesse lesen. Die glänzende und bedeutsame Arbeit, von der in kürzester Zeit eine dritte Auflage nötig wurde, hat den Titel »Ob wir ihn finden?« und behandelt die Frage nach dem Dasein eines überweltlichen persönlichen Gottes. Jene Stelle über das Gemälde Hodlers, auf die wir oben hinwiesen, lassen wir mit Genehmigung des Verlags hier folgen. »Ich stand im Oktober 1906 in der Kunstausstellung der Secession am Königsplatze zu München, um die Modernen zu studieren. Lange weilte ich in einem stillen erhöhten Innenraume vor der Sammelausstellung des Schweizers Hodler. Eine nackte Gestalt steht im Mittelgrunde einer der Darbietungen des Künstlers — frei, doch nicht verführerisch gemalt, vielmehr abschreckend — bleich, hager, von gelblich-weißem Antlitz mit einer fremdartigen schwarzen Haarkrone, fast häßlich. Um die Gestalt eine Menge Figuren in den sonderbarsten Stellungen und Gebärden. Sie hüpfen vom Boden, eilen davon, schauen wieder zurück, bedecken sich mit zerrissenen Mänteln und schwarzen fledermausartigen Fetzen, machen die verrücktesten Kapriolen, die Hodler mit Meisterhaftigkeit schildert: endlich werden alle — das sieht man ihnen deutlich an — samt und sonders sich aus dem Staube machen, auf und davon eilen. Und die Mittelgestalt, das Zentrum, das ist der Gedanke, den sie vertritt, wird allein bleiben. Erst hält man sich über das Gemälde, das trotz gewisser technisch-malerischer Meisterhaftigkeit — eher abstoßend wirkt, auf: was sollen diese gesuchten Sonderbarkeiten? Das Gemälde trägt im Katalog die hier wohl vom Künstler selbst stammende Aufschrift — — »Die Wahrheit!« Ach so — die Wahrheit steht da, die nackte, splitternackte Wahrheit, die rücksichtslose, den Menschen so vielfach unangenehme und unbequeme Wahrheit, die enttäuschende, richtende, vernichtende Wahrheit! .. Das ist zum Davonlaufen! — Und das soll die Wahrheit sein? — Nein, nein, jetzt hören alle Begriffe auf! — — Da kann es niemand mehr aushalten. — Die Wahrheit einem so zu sagen, so unverschämt taktlos, unhöflich, unmodern die Wahrheit reden, daß man sich wehrlos, kleidlos vorkommt, daß man sich mit den nächstbesten Fetzen decken muß — in Fledermausflügel große, weite, schwarze, krallige sich verhüllen möchte! — Das geht über das Bohnenlied, das ist zum In-die-Luft-springen, Donnerwetter, Tausendsassa, wie die Wahrheit zu den Menschen redet! Es wäre zum Zuschauen und Zuhören komisch, wenn man nicht Gefahr liefe, selbst auch von ihr heruntergerissen zu werden, daß einem alle Waffen entzogen würden und Zunge und Hände erlahmen, um sich zu verteidigen. — — Das ist Hodlers »Wahrheit« und die Kapriolen seiner Figuren, denen sich die Wahrheit kundgetan hat, verwundern sich, entsetzen sich, reklamieren, laufen davon und müssen doch immer wieder auf die Wahrheit zurückschauen, ob sie nicht am Ende doch recht hätte — die Wahrheit — aber die Flucht werden sie doch schließlich alle ergreifen. — Ich glaube, den Künstler nicht mißverstanden zu haben.«



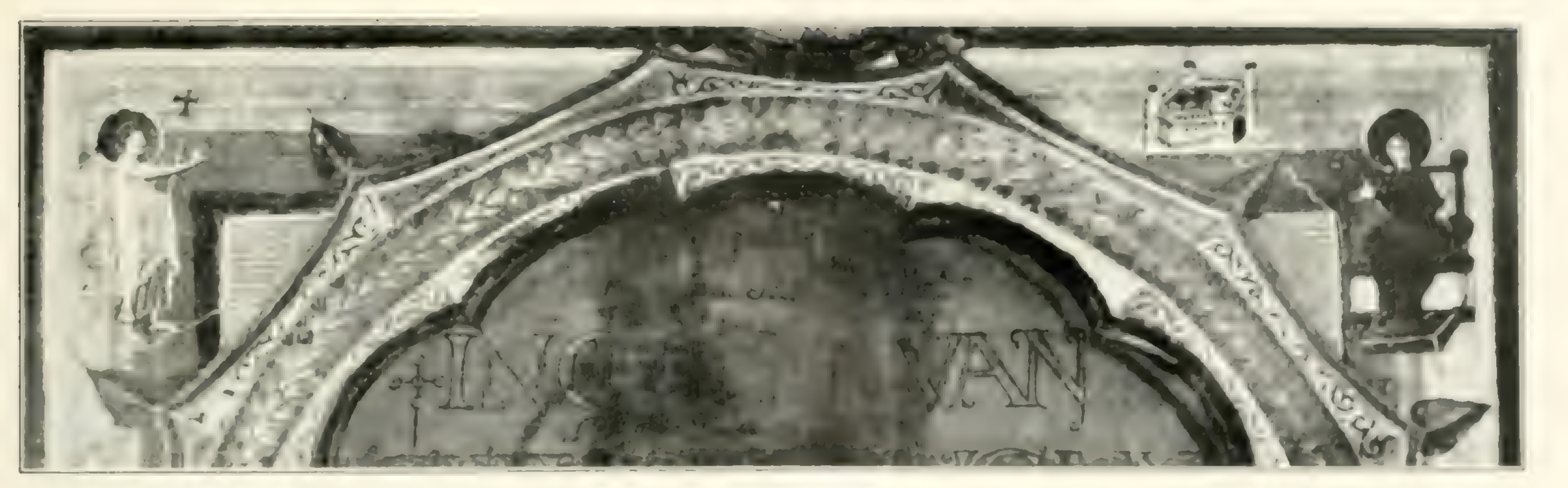
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





[illegible] Überführung der Reliquien des hl. Gregor

Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, München



OBERER TEIL EINER MINIATUR DER ADAHANDSCHRIFT (PARIS)
(Text S. 253)

DAS MOTIV DER VERKÜNDIGUNG MARIÄ IM WANDEL DER ZEITEN

Von Universitätsprofessor Dr. KARL DOEHLEMANN (München)

Wenn wir in der Kunstgeschichte gewisse Perioden unterscheiden, z. B. das Mittelalter, die Früh- und Hochrenaissance, die Barockzeit usw., so soll damit doch angedeutet werden, daß in einem solchen Zeitraum die individuellen Unterschiede zurücktreten gegen gewisse gemeinsame Merkmale, die wir eben als den Stil dieser Zeit bezeichnen. Sieht man also ab von der immer noch starken Differenzierung in den einzelnen Persönlichkeiten, so werden solche Zeiträume einen gewissen einheitlichen Eindruck machen, und wir können sie in ähnlicher Weise beurteilen, wie wir dies wohl gelegentlich bei einzelnen Personen tun: wir sehen zu, wie sie das gleiche Thema behandeln. Darauf beruht ja auch die so viel geschmähte, aber kaum zu entbehrende Einrichtung aller schriftlichen Prüfungen. Auf die Kunstgeschichte angewandt, führt uns diese Überlegung dazu, zu beobachten, wie das gleiche Motiv, das nämliche Sujet in verschiedenen Zeiten behandelt wurde.

Was die Wahl eines solchen Motivs betrifft, so muß dasselbe — soll sich unsere vergleichende Betrachtung über einen längeren Zeitraum erstrecken — derart sein, daß es die verschiedensten Zeitalter immer wieder beschäftigt hat. Das ist aber nur bei religiösen Motiven der Fall. Denn sehen wir zu, was der bildende Künstler sich schon in den frühesten Zeiten als Gegenstand auserwählte, so war es zunächst der Mensch, dann aber die Gottheit in menschenähnlicher Form. Diesen menschlichen oder göttlichen Figuren wurde dann allmählich ein architektonischer oder landschaftlicher Hintergrund hinzugefügt. Im Laufe der Zeiten entdeckte man auch die Schönheit der Landschaft, man benutzte sie, um die Stimmung des Bildes zu verstärken, doch dauerte es lange, bis man die Landschaft als selbständiges Kunstobjekt behandelte. Das geschah erst durch die Holländer im 17. Jahrhundert, und um diese Zeit wurden nun auch die anderen Objekte der Natur, die Tiere oder die Bauten der Menschen, ferner ihr Leben und Treiben im Genrebild, der künstlerischen Darstellung für würdig erachtet. Die religiösen Motive aber treten einerseits von Anfang in der Kunst der Völker auf, andrerseits verschwinden sie fast zu keiner Zeit ganz aus der Kunstübung.

Erscheint es damit wohl hinreichend begründet, warum im folgenden ein religiöses Motiv verfolgt wird, so liegt noch die Frage nahe, warum gerade die Verkündigung an Maria ausgewählt wurde. In der Tat würden sich ja auch die verschiedenen religiösen Motive alle für den bezeichneten Zweck eignen. Jedem sind solche Darstellungen bekannt, z. B. aus dem Alten Testament: der Sündenfall, Kain und Abel, die Erschaffung Evas oder die neutestamentlichen Geschichten: die Anbetung der Könige, die Taufe Christi, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung. Jedes dieser Motive könnte dazu dienen, die Darstellung des einen oder anderen Objektes genauer zu verfolgen. Die Taufe Christi würde uns z. B. die bildliche Wiedergabe des Wassers in ihrer allmählichen Entwicklung vor Augen führen. Das Motiv der Verkün-

digung ist im folgenden ausgewählt, weil die Darstellung dieses geheimnisvollen Vorganges einen ganz besonders intimen Reiz hat und so verschiedene Auffassungen und Behandlungsweisen zuläßt, daß er sich immer wieder anders in der Seele der Künstler widergespiegelt hat.

Was die Freiheit des Künstlers religiösen Motiven gegenüber anbelangt, so muß man dabei freilich die historische Entwicklung der Kunst im Auge behalten. Der moderne Künstler übernimmt bei der Behandlung eines Stoffes nicht mehr als die Erzählung des Vorganges, alles andere wird man ihn frei gestalten lassen. So ist es aber erst seit der Renaissance. Während des ganzen Mittelalters war der bildende Künstler durchaus abhängig von der Tradition. Man schrieb ihm bis in die Einzelheiten vor, was sich auf seinem Bilde finden mußte. Das war auch durch den Umstand bedingt, daß die Malerei sich im Mittelalter noch keine selbständige Stellung errungen hatte. Sie trat in den Dienst der mächtig ausgebildeten Architektur, indem sie in den Kirchen zu dekorativen Zwecken verwendet wurde oder aber sie nahm einen erzählenden Charakter an und übermittelte die Kenntnis der heiligen Geschichten. Diese waren ja durch die Bibel, durch die Legenden und Dichtungen verschiedener Art in



MINIATUR AUS DEM GEBETBUCH DER HL. HILDEGARD IN DER STAATSBIBL. ZU MÜNCHEN
Text S. 254



MINIATUR AUS DEM BAMBERGER EVANGELIENBUCH DER STAATSBIBL. IN MÜNCHEN
Text S. 254

eine ziemlich feste Form gebracht. Wer nun nicht lesen wollte oder konnte, der sollte aus den Bildern die Taten Gottes und der Heiligen kennen lernen. Bis in Einzelheiten war die Darstellung oft bestimmt. So sehen wir z. B. in der Verkündigungsszene den Engel bis in die Renaissance herein stets auf der linken Seite, Maria dagegen rechts dargestellt. Gegenüber diesem Hauptzweck des Künstlers zu erzählen, traten die eigentlich künstlerischen Probleme, die Darstellung von Form und Raum, individuelle Beseelung der einzelnen Persönlichkeiten, Komposition und Farbenwirkung sehr in den Hintergrund. So wird es auch erklärlich, daß die Kunst, namentlich des frühen Mittelalters, eine schematische ist, daß wir für die einzelnen Objekte, Baum, Stadt, Haus, Abkürzungen, Abbreviaturen, Symbole benutzt finden. Ein solches Symbol sollte weniger den Gegenstand in seiner charakteristischen Erscheinungsform wiedergeben als vielmehr eine Anweisung für den Beschauer sein, sich das betreffende Objekt vorzustellen. Ganz im gleichen Sinne finden wir Personen oder Örtlichkeiten dadurch kenntlich gemacht, daß die Namen einfach neben ihnen in das Bild eingetragen werden;

was eine Person sagt oder ruft, wird an ihren Mund hingeschrieben. Die moderne Kunst, welche die Personen selbst möglichst ausdrucksvoll gestaltet, hat diese unkünstlerische Methode ganz verlassen. Höchstens in Witzblättern oder auf Karikaturen wird sie noch scherzhafterweise beibehalten. Die gleiche Rolle spielen die Spruchbänder. Sie tragen ebenfalls oft die Worte, welche die betreffenden Personen ausrufen, oder die Worte oder die Bibelstelle, zu deren Illustrierung das Bildwerk dient. Alles das zeigt sich namentlich auch in der Miniaturenmalerei, die neben den Tafelbildern einen Hauptbestandteil der mittelalterlichen Kunst bildet. Der Miniator ist ja ganz besonders abhängig vom Material; unter Umständen komponiert er sein Kunstwerk in einen Buchstaben hinein, immer ist er auf einen verhältnismäßig kleinen Raum angewiesen. Nicht selten aber stoßen wir unter diesen Schöpfungen der Kleinkunst auf künstlerische Leistungen von hoher Schönheit, und im folgenden werden aus dem reichen Schatze der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, aus Evangelien- und Gebetbüchern einige hervorragende Beispiele mitgeteilt werden.

Was die Überlieferung für unser Motiv betrifft, so ist zunächst der jedermann bekannte Bericht des Evangelisten Lukas, Kap. I, zu erwähnen: es heißt dort, daß der Engel Gabriel in Nazareth der Jungfrau erschienen sei; über den Ort und die Zeit ist nichts erwähnt, wir können annehmen, daß er zu der auserwählten Magd in ihre Kemenate trat, etwa zur Nachtzeit, während sie im Gebet begriffen war: auf vielen Darstellungen sehen wir Lager und Betpult; jedenfalls ist aber nur von einer Erscheinung die Rede. Außer der Bibel kommen für die Tradition aber noch die apokryphen Evangelien in Betracht: das sogenannte Protevangelium von Jakobus, das Pseudoevangelium von Matthäus, das Evangelium von der Geburt Mariä, die Evangelien von Thomas und Nikodemus. Ferner bringen die Marienlieder, die Darstellungen des Marienlebens und die Legenden noch weitere Ergänzungen und Ausführungen. Das für unseren Zweck wesentliche in diesen Erzählungen läßt sich in folgender Weise zusammenfassen: Maria, die spät geborene Tochter des Joachim und der Anna, wurde von ihren Eltern dem Dienste Gottes geweiht. Mit drei Jahren erstieg sie allein die 15 Stufen, welche zum Tempel emporführten, auch ein als Mariä Tempelgang vielfach behandeltes Motiv. Im 7. Jahre wurde sie für immer im Tempel untergebracht und unter die Zahl der Tempel-Jungfrauen aufgenommen. Nachdem sie dann auf Grund des Wunders mit dem grünenden



PIETRO CAVALLINI

Mosaik in S. M. Trastevere zu Rom. Text S. 252

Stabe mit Joseph verlobt worden war, ging sie mit ihrem Bräutigam in Begleitung von fünf Mädchen nach Nazareth. Dort blieb Maria, während Joseph noch Geschäfte in Bethlehem zu erledigen hatte. Während dieser Zeit schickten die Priester von Jerusalem den Mädchen Purpur und Seide zum Sticken und Flachs zum Spinnen. Als Maria in dieser Zeit einst über den Hof ging, um sich die Hände zu waschen, erschien ihr ein Engel und verkündete ihr, von ihr werde ein Licht ausgehen, das alle Welt erleuchten und die Sünder erlösen solle. Darauf verschwand der Himmelsbote. Maria kehrte in ihr Gemach zurück zu den Gefährtinnen, und dort erschien ihr der Engel Gabriel abermals; dann folgt der gleiche Bericht wie bei Lukas.

Diese Legenden sind auch für die künstlerische Behandlung des Motivs von Bedeutung. Denn wir ersehen daraus, daß schon die Tradition die Möglichkeit in die Hand gibt, den Vorgang der Verkündigung ins Freie zu verlegen und weitere Augenzeugen anwesend sein zu lassen. Es braucht also diese im 16. Jahrhundert in Italien beliebte Auffassung nicht bloß durch künstlerische Rücksichten bedingt zu sein. In der Tat sehen wir schon in einer Verkündigung von Taddeo Gaddi in S. Croce in Florenz (Abb. nebenan) Maria in einer Art offenen Halle sitzen, während der Engel vom Himmel herabschwebt.



TADDEO GADDI
Wandgemälde in der Kirche S. Croce zu Florenz. Text nebenan

Bemerken wir ferner, welch verschiedene Momente der Künstler herausgreifen konnte, auch wenn wir uns nur an den biblischen Bericht halten. Zunächst wird Maria vor dem himmlischen Boten erschrocken aufgesprungen sein, dann, in die Kniee gesunken, die Botschaft angehört haben. Nach der Mitteilung des göttlichen Ratschlusses folgt ein Moment der Überlegung und Maria erhebt sich. Am Schlusse endlich kniet der Engel vor der nun zur Mutter des Herrn gewordenen Jungfrau. So lassen sich die verschiedenen Abwandlungen unseres Sujets wohl verstehen, deren Zahl sich noch vergrößern würde, wenn man auch den legendarischen Bericht hinzunimmt.

Im allgemeinen zeigen die älteren Darstellungen Maria in einem Thronsessel sitzend und den Engel stehend, so z. B. in den Katakombenbildern und noch bei Cavallini auf dem Mosaik in S. Maria Trastevere in Rom (Abb. S. 251) oder wir sehen beide Figuren stehend; später zeigen sich dann alle möglichen Variationen.

Von kunsthistorischem Interesse sind auch die jährlichen theatralischen Darstellungen der Verkündigung in den Kirchen, z. B. in Florenz, welche sich großer Beliebtheit erfreuten. Gott Vater thronte auf einer Erhöhung, umgeben von Engeln mit Musikinstrumenten. An einer anderen Stelle der Kirche saß Maria, von einem Jüngling dargestellt; außerdem waren noch die Propheten zu sehen, welche die Weissagungen verkündeten. Der Glanzpunkt der Vorführung bestand darin, daß der Engel Gabriel vom Sitze Gottes vermittels einer kunstvollen Vorrichtung zu Maria, die Flügel bewegend, herabschwebte und dann wieder zurückkehrte. Kein Geringerer als Brunelleschi hat z. B. für die jährliche Aufführung der Verkündigung in S. Felice in Florenz eine maschinelle Einrichtung konstruiert, vermittels deren nicht nur der Himmelsbote, sondern auch zahlreiche, als Engel gekleidete Kinder vom Himmel herabschwebten.

Soferne die Verkündigung für die Menschheit den Anfang einer neuen Ära bedeutet, finden wir sie auch nicht selten an Eingangspforten zu Kirchen, wohl auch plastisch, verwertet, z. B. in Ingolstadt am Südportal der obern Pfarrkirche Unserer lieben Frau.





GIOTTO DI BONDONE

Wandgemälde der Arena zu Padua Text S. 254

Nicht ohne Bedeutung sind endlich die zahlreichen Attribute, mit denen man den Vorgang ausschmückt. Der Engel Gabriel trägt als Zeichen seiner Sendung einen Stab; ein Topf mit Lilien findet sich sehr häufig, um die Jungfräulichkeit der Gottesmutter anzudeuten. Auch einen durch einen Zaun abgeschlossenen Garten erblicken wir nicht selten, in dem Maria im Anschluß an eine Stelle des Hohen Liedes (4, 12) mit einem verschlossenen Garten (hortus conclusus) verglichen wird. Gott Vater thront in den Wolken und von ihm senkt sich die Taube in einem Lichtstrahle herab. Hier und da wird auch das Christuskind in diesem Strahle abgebildet, welches unter Umständen noch das Kreuz trägt. Im allgemeinen kann man natürlich beobachten, daß von den primitiven Darstellungen an die Zahl der Attribute zunimmt, um dann um so mehr zu verschwinden, je kraftvoller und eigenartiger sich der betreffende Künstler erweist.

Die älteste zurzeit bekannte Darstellung der Verkündigung dürfte wohl die in der Katakombe der hl. Priscilla in Rom sein, welche aus dem 2. Jahrhundert nach Christus stammt und von Wilpert (Ein Zyklus christologischer Gemälde, Freiburg i. B. 1891) als solche mit Sicherheit erkannt und zum ersten Male nach einer vom Original genommenen Photographie reproduziert wurde. Sie zeigt uns in sehr einfacher Weise Maria auf einem Thronsessel und vor ihr stehend den Engel, welcher mit der einen Hand das Pallium hält, während er die andere zum Gestus der Rede erhoben hat.

In den Kreis der karolingischen Miniaturen und zwar der sogenannten Adahandschrift versetzt uns das nächste Bild (Abb. S. 249). Es stellt eine Seite aus dem Evangeliar von Soissons vor, das sich jetzt in Paris in der Nationalbibliothek (Nr. 8850) befindet und von Ludwig dem Frommen im Jahre 827 der Abtei St. Médard bei Soissons geschenkt wurde. Die Verkündigung ist hier allerdings mehr als nebensächliche Füllung in den Zwikkeln außerhalb des Arkadenbogens angebracht, in den die Initiale Q des Wortes Quoniam gestellt ist: rechts sitzt Maria wieder auf einer Kathedra, hinter ihr in abbrevierter Darstel-



AUS DEM GEBETBUCH DER HERZOGIN BIANCA IN DER STAATSBIBL. ZU MÜNCHEN
Text nebenan

lung die Stadt Nazareth, von der ein Weg herführt, links der Engel mit dem Kreuzesstab.

Aus stehenden Figuren finden wir die Gruppen gebildet in den beiden Abb. S. 250, welche Handschriften der Münchener Staatsbibliothek entnommen sind. Die erstere, ein Evangelienbuch aus Bamberg aus dem 11. Jahrhundert, zeigt auf Goldgrund die beiden Figuren mit aus Punkten oder Perlen zusammengesetzten Heiligenscheinen, im Hintergrunde wieder die schematische Darstellung der Stadt. Die andere Abbildung stammt aus einem lateinischen Gebetbuch der hl. Hildegard aus dem 12. bis 13. Jahrhundert. Als Attribut ist die Taube abgebildet, ferner sind Spruchbänder hinzugefügt. Die Architektur des Hintergrundes steht in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Arkadenbogen, in den die Gruppe der Personen gestellt ist.

Es mögen nun einige Beispiele den großartigen Aufschwung veranschaulichen, den die Kunst im 14., 15. und 16. Jahrhundert nahm. Dabei wollen wir von Italien ausgehen und über Frankreich uns nach den Niederlanden und Deutschland wenden. Den Anfang der neuen Zeit bezeichnet bereits Giottos gewaltige Komposition in der Arenakapelle in Padua, die etwa 1306 fertiggestellt wurde (Abb. S. 253). Rechts und links von der Apsis hat der Künstler diese beiden Figuren angebracht, die in ihrer herben Größe und Schlichtheit von dem ganzen Trecento nicht mehr erreicht werden. Unwillkürlich kommt einem der Gedanke, daß eine so gewaltige Persönlichkeit wie Giotto sich auch die Mutter des Herrn als eine kraftvolle, energische Erscheinung vorstellte. Einen schwachen und unbedeutenden Eindruck machen ihm gegenüber die späteren Trecentisten, z. B. Johannes de Cumis, der um 1350 das Gebetbuch der Herzogin Bianca von Mailand der hiesigen Staatsbibliothek malte (Abb. nebenan). Die Architektur zeigt die üblichen durchbrochenen Wände und die überschlanken Säulen, der Hintergrund ist als eine gold- und blaugemusterte Tapete behandelt. Und während Giotto fast auf jedes Beiwerk verzichtet und bloß durch die ausdrucksvollen Gestalten wirkt, zeigt uns dieser Künstler nicht nur Gott Vater, umgeben von Engeln und die Taube, die von ihm ausgeht, sondern auch das Kind im Gefolge der Taube. Ein lateinischer Kodex aus Bologna vom Ende des 14. Jahrhunderts, dessen eingeklebte Bilder allerdings wohl späteren Datums sind, gibt uns (Abb. unten) ein Beispiel für die Komposition im Rahmen eines Buchstaben, eines A. In naiver Weise wird der Querstrich des Buchstabens in den Bildraum miteinbezogen, indem die Hände



MINIATUR EINES CODEX AUS BOLOGNA
Text oben

der Maria und des Engels ihn überschneiden. Das Gefäß mit Lilien belebt den Vordergrund.

Den Übergang vom Mittelalter zur Frührenaissance vermittelt der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole. In dem 1436 von Cosimo Medici gegründeten Kloster S. Marco in Florenz finden wir das Thema der Verkündigung mehrmals behandelt. Die beigegebene Abb. S. 256 zeigt das im Dormitorium befindliche Fresko. Die kahle Klosterzelle und die beiden fast körperlosen Gewandfiguren muten uns noch recht mittelalterlich an. Aber welche Innigkeit und welcher Liebreiz ist über diese überschlanken Gestalten ausgebreitet. Neu ist das Auftreten einer dritten Person, des Petrus Martyr, der in demütiger Haltung dem Vorgang beiwohnt. Um den denkbar größten Kontrast zu zeigen, setzen wir daneben (Abb. S. 257) die Darstellung von Piero Pollajuolo aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die sich in Berlin befindet. In zwei prachtvoll ausgeschmückte Säle führt uns dieser Künstler; die beiden Figuren tragen reiche Kleidung, namentlich der Engel Gabriel ist mit Geschmeide und Edelsteinen geschmückt. Die Körperformen sind mit Sorgfalt und anatomischem Verständnis behandelt. Durch das Fenster links sehen wir hinaus auf die Stadt Florenz mit dem Dom und auf die Höhen von Fiesole. Und doch weiß der fromme Angelico einen stärkeren Stimmungsgehalt in seine Darstellung zu legen, und all der Prunk und die Pracht Pollajuolos wirken eher erkältend, wenigstens für die deutsche Auffassung und bei dem vorliegenden Motiv. Endlich möge als letztes Beispiel der italienischen Quattrocentokunst noch eine Miniatur aus dem schon genannten Bologneser Kodex Platz finden (Abb. oben). Die Gruppe ist in ein S hineinkomponiert, dessen mittlerer Teil weggelassen wurde. Das in den Lichtstrahlen herabschwebende Kind trägt symbolisch das Kreuz. Die ganze Darstellung zeigt eine gewisse Unruhe in den Linien und in der Komposition und eine Häufung der unwesentlichen Dinge auf Kosten der Innerlichkeit und Individualisierung der Gestalten.



MINIATUR DES QUATTROCENTO

[illegible]

Einen anderen Charakter zeigt die französische Kunst des 15. Jahrhunderts, wie die Abb. S. 258 und S. 259 erkennen lassen, welche französischen Gebetbüchern der Münchener Hof- und Staatsbibliothek entnommen sind. Bei der ersten fällt uns die gute Raumbehandlung auf und die Feinheit der Gestalten, bei der zweiten finden wir zum ersten Male halbe Figuren benutzt, während Darstellungen aus dem Leben der Maria das Hauptbild umgeben.

Die niederländischen und deutschen Darstellungen ziehen uns von vornherein durch die intimere Behandlung, durch eine gewisse Traulichkeit und Innigkeit an. So ist die Maria der Verkündigung auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck (Abb. Jg. I, S. 194) zwar nicht gerade groß in der Auffassung, aber es ist doch etwas Sympathisches in dieser Gestalt und wir verweilen gerne in diesem behag-



FRA ANGELICO DA FIESOLE
S. Marco in Florenz. Text S. 255

lichen Raum und lassen unsere Blicke durch das Fenster auf die Straße schweifen. Auch wenn der Vorgang in eine Kirche verlegt ist, wie in einem flämischen Gebetbuch aus dem Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert der Münchener Staatsbibliothek (Abb. S. 261), so behält er doch noch etwas Vertrauliches, fast Kindliches infolge der jugendlichen Anmut der beiden Gestalten und in einem Graduale aus dem Münchener Klarissinnenkloster (Abb. S. 260) erscheint der Engel sorgfältig frisiert der Jungfrau in ihrem Stübchen. Das Spruchband umgibt hier den Stab des Himmelsboten. Am anziehendsten hat wohl Martin Schongauer in einem bekannten Kupferstiche (Abb. S. 262) diesen jugendlichen Typus der Madonna und des Engels Gabriel ausgestaltet und viel weniger sympathisch berührt uns daneben der Holzschnitt Wohlgemuts vom Jahre 1491 in seiner harten und unbeholfenen Art.

Die gänzlich veränderte Auffassung unseres Motivs, welche die Hochrenaissance, also das 16. Jahrhundert zunächst in Italien brachte, besprechen wir an dem aus dem Jahre 1512 stammenden Bilde des Andrea del Sarto in der Pittigalerie in Florenz (Abb. S. 265). Der Vorgang ist ins Freie verlegt, vor einem reich geschmückten Palazzo steht Maria. Sie hat nichts Demutvolles mehr an sich, sondern blickt eher majestätisch stolz den Engel Gabriel an, der, begleitet von zwei allerliebsten Engeln, ihr mit prachtvoller Handbewegung die Botschaft mitteilt. Rückwärts schweift der Blick in eine wunderbare Gegend, vor den Stufen der Veranda sitzt ein nackter Mann, während auf derselben eine Gruppe von Männern den Vorgang beobachtet. Gegenüber der mittelalterlichen Auffassung ist hier alles ins Gegenteil verkehrt. Man kann aber allerdings darüber streiten, ob sich unser Motiv mit seinem intimen Reize für die mehr dekorativ prächtige und glanzvolle Auffassung der Hochrenaissance besonders eignete. Hier mag noch eine andere Abwandlung unseres Themas von Albertinelli (Abb. S. 264) Platz finden, welche, obwohl um zwei Jahre früher als die Darstellung von Andrea del Sarto und trotz mancher Übereinstimmung sich durch die starke Betonung der Figur Gott Vaters, sowie durch die zahlreichen Engel auszeichnet, welche ihn umgeben. Betrachten wir die dadurch bedingte Auflösung der ganzen oberen

Raumpartie, so scheint uns schon ein leiser Hauch der kommenden Zeit entgegen zu wehen. Wie sich endlich die italienische Renaissance in der Miniaturenmalerei äußerte, zeigt Abb. S. 267, aus den Bußpsalmen von Orlando di Lasso (1565). Hier sehen wir sogar noch alle Attribute, Kind, Taube, aber äußerst geschmackvoll in die Initiale oder in die Randleiste hineinkomponiert.

Wie wenig übrigens die Renaissance die deutsche Art bei ausgesprochenen Individualitäten veränderte, läßt die im Marienleben Dürers (1506) enthaltene Darstellung erkennen. Die strenge Durchbildung des Raumes und die Weiträumigkeit der ganzen Behandlung erinnern ja an fremde Einflüsse, aber sonst ist noch alles echt deutsch. Von dem Ulmer Meister Martin Schaffner, gestorben etwa 1541, freilich können wir in der Münchener Pinakothek (Abb. S. 263) einen englischen Gruß sehen, bei dem das Dekorative der Architektur und des Prunkraumes alles andere überwiegt. Bereits begegnen wir jetzt hie und da Motiven, die in das 17. Jahrhundert oder sogar schon ins Rokoko hinüberleiten. So besitzt die Münchener Staatsbibliothek ein kleines lateinisches Gebetbuch mit wunderbar feinen Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, niederländischen oder deutschen Ursprungs. Golden flutet da (Abb. S. 266) der Lichtstrom mit der Taube herein, es öffnet sich förmlich der Himmel und reizende geflügelte Putten schauen hinter den Wolken hervor. Häufig werden dann später Gott Vater und die Taube von ganzen Scharen von Engeln begleitet.

Das 17. Jahrhundert sah in Italien ein Epigonentum sich entwickeln: an Stelle wirklicher Kraft tritt ein leeres Pathos, an Stelle der großen Gebärde ekstatische Verzückung. Doch begegnen wir auch in dieser Zeit zuweilen einem erfreulichen Kunstwerk und Abb. S. 268 kann dies veranschaulichen. Das in der Turiner Pinakothek befindliche Gemälde von Orazio Lomi, genannt Gentileschi (1563—1647) bietet namentlich in der Figur Mariä eine



PIERO POLLAJUOLO
Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Text S. 255



MINIATUR AUS EINEM FRANZÖSISCHEN GEBETBUCH
Text S. 255

neue und sympathische Auffassung. Die eigentlichen Bahnbrecher in der Kunst müssen wir freilich im 17. Jahrhundert außerhalb Italiens suchen. Der Spanier Murillo z. B. kommt in seiner Verkündigung im Museum zu Sevilla dem modernen Empfinden schon ganz nahe, so in dem Visionären in der Erscheinung Gabriels und dem erschreckten Auffahren der Jungfrau. Dem gegenüber bedeutet das Rokoko mit seiner oft gezierten Art eher einen Rückschritt. Auf dem silbernen Altarrelief des Bürgersaals in München herrscht bereits das Ornamentale stark vor: die großen Flügel des Himmelsboten, sein fliegendes Gewand, Wolken und Draperien. Eine interessante Verkündigung finden wir in Ingolstadt an der Decke des Bürgersaals (Maria de Victoria-Kirche) (Abb. S. 271). Vor einem antiken Tempel steht Maria auf der Weltkugel; aus den Lüften naht sich der Engel; links steht König David mit der Harfe, rechts Abraham. Die Gruppe ist ein Teil des kolossalen Deckengemäldes, in dem die Brüder Asam (1732) die Verbreitung des christlichen Glaubens über die ganze Welt darstellten. Ein Lichtstrahl geht von der Figur Gott Vaters aus, trifft dann Christus und nimmt seinen Weg weiter zu Maria. Von ihr verbreiten sich die Strahlen nach den vier Weltteilen. Das 19. Jahrhundert liefert uns keine reiche Ausbeute. Zwar versuchten die Nazarener, an ihrer Spitze Friedrich Overbeck, die Kunst der klassischen Zeit neu zu beleben. Aber sie erreichten ihre Vorbilder weder an Innigkeit der Empfindung noch an Größe der Auffassung.

Der Präraffaelit D. G. Rossetti (1828—1882) läßt Maria in einem Bilde, dessen Hauptwert in der delikaten Farbe liegt, verträumt auf einem niedrigen Bette kauern, während ihr der Engel, ein schöner, ernster Jüngling, halb stehend, halb schwebend die Botschaft bringt. Von den Füßen des Engels geht ein blasser Flammenschimmer aus. Marianne Stokes (London) denkt sich in einem anfangs der 90er Jahre entstandenen Schmalbild Maria im Schreiten vor sich hinsinnend; da wird unmittelbar hinter ihr ein Jüngling sichtbar, der ihr etwas zuzuraunen scheint. Diese gesuchte Auffassung, welche weder dem Geist einer großen Kunst, noch der Würde des Gegenstandes und dem Wortlaut der Bibel entspricht, wurde seitdem mehrfach variiert.

Von den christlichen Künstlern der Gegenwart muß Feuerstein genannt werden, der in einem Altarbild für Straßburg und in einem Fresko zu Riezlern (Abb. I. Jg. S. 49 und 58) würdige Darstellungen der Verkündigung schuf. Gebh. Fugel malte eine Verkündigung in der St. Antoniuskirche zu Padua (Abb. III. Jg., S. 287). Von Fritz Kunz erhielt die Liebfrauenkirche in Zürich 1907 eine Verkündigung in Fresko.

Bei dem frischen Leben, das neuestens in die christliche Kunst eingekehrt ist, steht zu erwarten, daß unser ebenso tiefes wie anmutvolles Thema wieder Darsteller finden wird, die ihm innerlich gewachsen sind und neue Töne anzuschlagen wissen.

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN 1908

In gewissem Sinne bildete diese Internationale eine Ergänzung der Frühjahrsausstellung. Nicht allein, daß wir glücklicherweise der ausländischen Gäste weniger denn je auf dieser Kunstrundschau finden, sondern wir dürfen auch unter den einheimischen, altbewährten Kräften die jüngeren Elemente, die sonst nur in der fremdenleeren Saison zur Geltung kommen, begrüßen. Vor allem wirkt sehr sympathisch die geschmackvolle Anordnung, die nicht nach einem Schema geleitet, sondern den stets wiederkehrenden neuen Bedingungen durch die Kunstwerke angepaßt wurde. So erfreuen im Saal VII die großen Entwürfe,

die Ludwig Herterich für die Decke der Restauration der Ausstellung München 1908 geschaffen, mehr als die Ausführung an Ort und Stelle selbst, die gegenüber diesen künstlerisch malerisch-dekorativen Leistungen kraft- und saftlos erscheint. Hier kann man wieder einmal die Beobachtung machen, wie schwer es heute den Malern, die sonst nur mit Staffeleimalerei beschäftigt sind, fällt, wieder zu dem Gefühl der Zusammengehörigkeit von Malerei, Plastik und Architektur zurückzukehren. Denn erst im Zusammenschluß im Raum erhalten die Künste ihre schmückende Bestimmung. Dieses gemeinsame Band, welches noch im Mittelalter bis zu den Ausläufern des Rokoko alles zusammenhielt, ist heute zerrissen. L. Herterich versucht mit feinem künstlerischem Gefühl hier anzuknüpfen und gelingt ihm dies für kleinere Räume oder in der Größe der vorhandenen Skizzen ganz vorzüglich, nicht nur rein dekorativ, sondern auch im Stile: »Biedermeier«, mit modernen Zutaten verquickt. Herterich hat das Gewölbe des Restaurants in zwei Teile zerlegt und auf die eine Seite unter grünender Laube eine Gruppe junger Leute im leicht beschwingten Tanze vorgeführt, während er auf der anderen Hälfte eine fröhliche Tischgesellschaft vereinigte, deren Typen er bekannten Künstlern Münchens entnommen. Wir sehen da u. a. die Maler H. v. Habermann, Fritz v. Uhde, Rud. Seitz, Alb. v. Keller, Franz v. Stuck, H. v. Hayeck, die beiden Architekten E. und G. Seidl. Mancher von den genannten Meistern ist auch in dieser Ausstellung mit tüchtigen Werken vertreten. So darf man kühn an erster Stelle Fritz von Uhde nennen, der als Sechzigjähriger mit einer jugendlichen Frische auftritt, die bewunderungswert ist. Er hat diesmal, fast könnte man sagen, eine Variation seiner vor etwa zehn Jahren entstandenen Modellpause gebracht. Wir sehen wieder in seinem Atelier die aufgelöste Gruppe von Engeln und Personen, die vorhin dem Künstler zu seinem Bilde die Basis des Schaffens gegeben; in geschmackvoller Anordnung füllen sie den Raum. Wie der Künstler gerade dies, die Raumfüllung und -Vertiefung gegeben, ist ganz einzig und ist er bei diesem Werk noch einen bedeutenden Schritt weiter gekommen. Neben diesem umfangreichen Bilde ist dann noch von ihm eine entzückende »Abendmusik« und ein als »Herbstsonne« betiteltes Gemälde da, welches die Töchter des Künstlers lesend und Handarbeit treibend im sonnendurchfluteten Garten darstellt. Alle die Qualitäten, die wir seinerzeit schon über Uhde an dieser Stelle erwähnten, sind auch diesem Gemälde eigen.

Wie gesund und kräftig die Altmünchener-Schule war und auf welcher Höhe in der Malerei schon anfangs der siebziger Jahre H. v. Habermann stand, beweist ein weiblicher Studienkopf, der von einem Tonschmelz und einer zarten Modellierung ist, wie sie nur einer der besten alten Meister aufzuweisen vermag. Bei solchen Bildern hat man unwillkürlich das Gefühl, daß die Künstler selbst eine Korrektur an dem Schätzungssystem unserer Zeit zugunsten einer vergangenen wün-

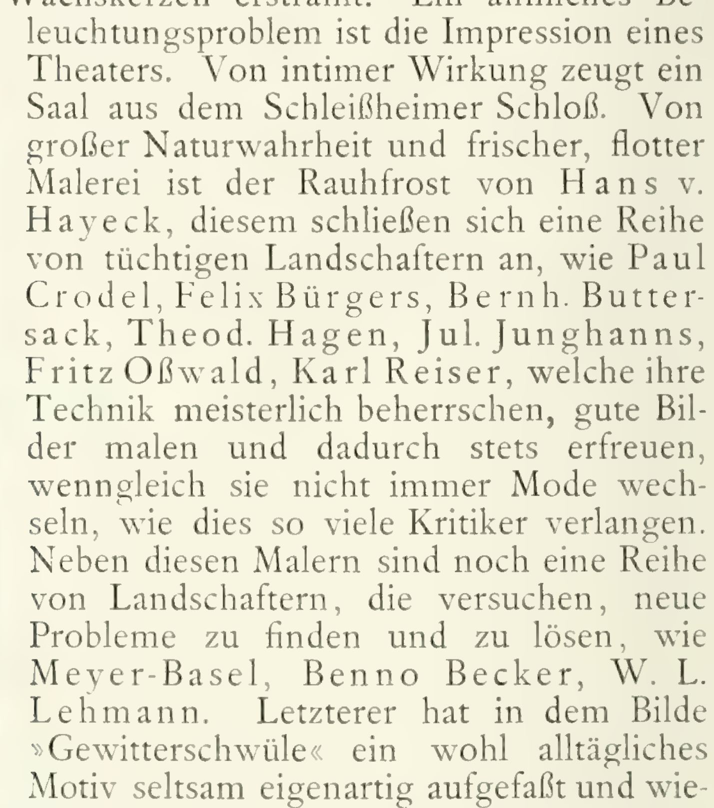


MINIATUR AUS EINEM FRANZÖSISCHEN GEBETBUCH (15. JAHRH.)

Text: S. 255

schen möchten; denn sie würden doch nicht ihre alten Bilder, die sie vor 35 Jahren gemacht, ausstellen, wenn ihre heutigen Werke besser wären. Franz v. Stuck bezahlt diesmal mit kleiner Münze, immerhin ist auch diese wertvoll. Sein Töchterchen als »Torero«, eine Erinnerung von einem Kindermaskenfest, ist als rein dekorative Arbeit die beste. Recht lieb ist das frische Gesicht des Kindes, das zwar etwas steif dasitzt, aus dem Hintergrund herausgearbeitet. Dasselbe Vorbild im Velasquezkostüm befriedigt weniger. Es ist auch schwer einzusehen, warum ein Künstler mit Namen das bereits schon von mehreren Künstlern wiederholt gemalte Thema »Velasquez-Reifrock« neuerdings aufgreift

Über Alb. v. Keller berichteten wir eingehender bei Gelegenheit seiner großen Ausstellung im letzten Winter. Diesmal gibt er als Ergänzung einige kleinere fein- und tieftonige Stücke. Am vornehmsten wirkt wohl der dämmerig gestimmte Innenraum, ein prächtiger Saal aus dem Schlosse Versailles, der in hundertfachem Lichte der Wachskerzen erstrahlt. Ein ähnliches Beleuchtungsproblem ist die Impression eines Theaters. Von intimer Wirkung zeugt ein Saal aus dem Schleißheimer Schloß. Von großer Naturwahrheit und frischer, flotter Malerei ist der Rauhfrost von Hans v. Hayeck, diesem schließen sich eine Reihe von tüchtigen Landschaftern an, wie Paul Crodel, Felix Bürgers, Bernh. Buttersack, Theod. Hagen, Jul. Junghanns, Fritz Oßwald, Karl Reiser, welche ihre Technik meisterlich beherrschen, gute Bilder malen und dadurch stets erfreuen, wenngleich sie nicht immer Mode wechseln, wie dies so viele Kritiker verlangen. Neben diesen Malern sind noch eine Reihe von Landschaftern, die versuchen, neue Probleme zu finden und zu lösen, wie Meyer-Basel, Benno Becker, W. L. Lehmann. Letzterer hat in dem Bilde »Gewitterschwüle« ein wohl alltägliches Motiv seltsam eigenartig aufgefaßt und wiedergegeben. Die hellrosagelbe Sonnenglut brütet über einem einsamen, hügeligen, verbrannten Lande und eine Spannung liegt in der Natur, die nicht gemalt oder gemacht, aber da ist und voll empfunden wird.



In mehr melancholisch ernster Art schilderte Alb. Lamm die auf hochragenden Felsen thronende Burg Rabenstein, Ulrich Hübner den Hafen von Travemünde, indem er hauptsächlich Wert auf das flüssige Element legte. Wilhelm Claus brachte eine anziehende schlesische Landschaft. Recht geschmacklos und in etwas aufdringlicher Mache malte Louis Corinth einen Fleischerladen. Man mag das Motiv als solches, das ja auch die Niederländer öfters benutzten, noch hinnehmen, aber es bleibt bei diesem Bilde, wenn man von der allerdings virtuosen Technik absieht, nichts übrig, das erfreuen



MINIATUR EINES GRADUALE AUS EINEM KLARISSINNENKLOSTER ZU MÜNCHEN
Staatsbibl. daselbst. Text S. 256

kann. Überhaupt haftet, ganz ohne Bezug auf Corinth, dem rein Technischen stets ein Zug des Jongleurhaften an und je stärker dieser Zug hervortritt, desto mehr wird er den Laien, im Falle Louis Corinth den Fleischhauer verblüffen. Etwas anderes ist es, wenn jemand die Errungenschaften der Technik benützt, um Ideen oder Stimmungen auszudrücken, wie Rich. Kaiser in seinen großzügigen Bildern bei Polling und Magdeburg an der Elbe. Dieser ernste Künstler strebt darnach, mit Form und Farbe das zu geben, was im Tiefinnersten seiner Seele ruht. Ebenso gehört Toni Stadler zu jenen feinsensiblen Naturen, die mit warmem Herzen ihre Motive aus der Natur zu beleben verstehen. Von ganz eigenartigem Zauber ist von ihm das Bild »Erdinger Moos«. Einer, den man immer freudig als Weiterstrebenden begrüßt und der die Kunst wirklich als hohe, ernste Aufgabe seines Lebens betrachtet, ist Leo Samberger. Der Maler beweist sein prächtiges Können diesmal in den sprechenden Porträts von Professor Dr. Edelmann, Hofkapellmeister Franz Fischer, Professor Jul. Diez, seinem charakteristischen Selbstbildnis und nicht zuletzt in dem famosen Apostelkopf des im hohen Alter infolge eines Unglücksfalls verstorbenen Historienmalers Jul. Frank (Abb. H. 10, S. 241). Samberger gehört zu den seltenen Erscheinungen, die im Menschenantlitz mit den denkbar einfachsten Mitteln das Wesentliche ausdrücken können, die über genügend Kraft verfügen, so zu interessieren, daß man alles andere, alles Kleinliche darüber vergißt.



MINIATUR EINES FLAMISCHEN GEBETBUCHES
Text S. 259

Auch Ad. Hengeler gehört zu den stets Weiterschreitenden; er hielt sich dem stofflichen, mit Humor gewürzten Gebiete diesmal ganz fern und war nur bestrebt, rein malerische Lösungen ohne jede andere Nebenabsicht zu geben. Die Mädchen gehören mit zu dem besten, was Hengeler bisher geschaffen. Ganz eigenartig wie immer wirkt die Kunst Karl Haiders unter den modernen Werken der Secession. Wer aber vorurteilslos dies neuerliche Bild unseres Meisters »Mangfalltal mit Kloster Weyarn« betrachtet, wird finden, daß seine Sprache weit natürlicher, einfacher und wahrer klingt als so viele Laute, die von Deutschen in fremdländischer Mundart gesprochen werden. Neben dieser naiven, rein deutschen Ausdrucksweise der Malerei empfindet man, daß hier Werte wieder zur Geltung kommen, die einer uns nicht fremden Kultur selbstverständlich waren. Und wenn wir solche in den Werken eines Künstlers finden, so haben wir trotz aller Mahnungen zum Fortschreiten keinen Grund, deshalb den Betreffenden geringer zu achten. Im Gegenteil, es ist höchst verdienstvoll, einer fernliegenden Art sich so zu bedienen, daß die eigene Persönlichkeit dabei nicht Schaden leidet. Wir können uns dann noch mehr freuen, wenn ein Künstler das Beste und Unvergängliche einer kräftigen, hochentwickelten Vergangenheit uns in seiner eigenen Art wieder näher gebracht hat.

Einen Teil jener alten Kultur, nur in weit modernerem Sinne, beschwört auch Hans

Borchardt wieder herauf, er knüpft an jene alten Meister an, die in intimster, liebevollster Durchführung sich nie Genüge tun konnten. Die Bilder »Das Spitzenkleid« und »Im Dämmerlicht« könnten ruhig neben einen jener kostbaren Niederländer stehen, die heute mit Gold aufgewogen werden. Auch bei Ludw. v. Zumbusch denkt man an alte Meister oder an ihre Traditionen; sein Rückenakt einer Eva ist von breiter und weicher Modellierung, dabei sind keine Raffinements moderner Technik in Anwendung gebracht. Ganz im modernen Fahrwasser bewegt sich Heinr. Zügel. Es ist wohl unnötig, seine blendende, kraftvolle Art zu besprechen und zu beschreiben, ein jeder kennt sie entweder von ihm selbst oder von seinen zahlreichen Schülern und Imitatoren, von denen ja einige ihm ziemlich nahe gekommen. Es genügt nur festzustellen, daß er vortrefflich mit fünf größeren Tierbildern vertreten ist. Hier zu entscheiden, was das beste, dürfte schwer fallen, wie es denn überhaupt gerade bei Zügel nicht leicht zu entscheiden ist, ob die letztere Schaffensperiode der früheren vorzuziehen sei. Auch Zügel hat der Impression bis zu einem gewissen Grade Vorzüge zum Opfer gebracht und zwar solche, die man bei ihm hochschätzte, Zeichnung und Form. Ein etwas gewagtes Stück, das übrigens in seinem Thema durchaus nicht neu ist, brachte Eugen Wolff. Eugen Spiro fordert mit seiner nackten Courtisane im Bett, vor der ein Herr im schwarzen Anzug Besuch macht, die Kritik zu stark heraus. Das Bild mag ja in seiner Malerei ganz gut sein, aber in der Malerei bedarf nicht nur das Auge einen Genuß, auch die Seele. Mangel an innerer Schöpferkraft ist schließlich doch schlimmer als Mangel an technischer Geschicklichkeit. Über Charles Vetters »Theatinerstraße« läßt sich dasselbe sagen, wie über seine gleichen Themata, in welchen alle Register seines Könnens erklingen, auch Charles Tooby brachte Bekanntes. Bei R. Winternitz' badenden Knaben tauchen diejenigen Chr. Landenbergers im Geiste auf. Es ist übrigens merkwürdig und grenzt an Unbehagen, wenn ein und dasselbe Thema bis zum Überdruß von den verschiedensten Malern in allen Varianten heruntergemalt wird, überall die »badenden Knaben«, im Kunstverein, in der Secession, im Glaspalast und all den großen und kleinen Kunstsalons.



MARTIN SCHONGAUER
Text S. 256

Rud. Schramm-Zittau läßt sich in seinen letzten Bildern bedauerlicherweise von französischer Art zu sehr beeinflussen. Bei dem »Droschkenhalteplatz« denkt man unwillkürlich an Raffaelli, der übrigens zum Vergleich mit einer Vorstadtlandschaft von Paris selbst sehr charakteristisch vertreten ist. Eine ernste, wackere Arbeit, jedoch noch unausgeglichen, ist die »reitende Bäuerin« von Thomann-Zürich. Recht flott gemalt die »Brücke von Toledo« von Edwin Scharff und ein »trüber Tag« von Jul. Seyler. Als einer der blendendsten Techniker ist seit Jahren Theodor Hummel bekannt. Sein Stilleben ist von einer Virtuosität, die insbesondere jeden Künstler überrascht. Über Hermann Groeber brachten wir in der Kunstvereinsbesprechung genauere Charakteristik. Sein bestes Bild, »der Fischer«, war auch dort ausgestellt. Man trifft überhaupt hier und da alte Bekannte und müssen wir bei dieser Gelegenheit auf schon Erwähntes hinweisen. Ernst Oppler, der von jeher die tiefen, dunklen Töne liebte, hat auch diesmal in der schwarzgekleideten Dame am Schreibtisch ein Gemälde von eindrucksvoller Harmonie geschaffen. Er ist in seinen figürlichen Vorwürfen fast so melancholisch ernst wie auf landschaftlichem Gebiete Rich. Pietzsch, dem aber nicht die fabelhafte Sicherheit, das positive Können, wie es Oppler besitzt, zu Gebote steht. Pietzsch ist noch nicht ausgereift, er will mehr als er kann, wird aber bei seinem Talente und eisernem Fleiß das erreichen, was er will. Dies beweist sein Sonnenbild aus Grünwald und der so ganz deutsch, naiv und fast ärmlich empfundene »Frühling in Ajaccio«.

Unter allen fremden Gästen verdient wohl die meiste Anerkennung Anders Zorn. Weniger in seinem weiblichen Akt am Bache, ein Bild, das ziemlich akademisch aussieht und in seiner Banalität langweilt, als in dem Bildnisse eines schwedischen Bauernmädchens. Mit vollendeter Meisterschaft hat der Künstler ein Licht- und Reflexproblem gelöst, wie es ihm in der Einfachheit der angewandten Mittel und der Plastizität, die bei Auflösung aller Schatten so schwer zu erzielen ist, so leicht keiner nachmacht. Zorn gehört zu den wenigen Künstlern, denen das Malen leicht fällt, die in kurzer Zeit mit großen Pinselzügen summarisch zusammenstreichen, worüber ein andererunendlich lange Zeit braucht. Iwan Thièle sandte zwei Bildnisse, dasjenige einer Mr. F. I. ist gut im Ton, aber unserem Geschmack weniger entsprechend, wie denn überhaupt die ausländischen Bildnismaler an kerniger Ausdrucksweise und scharfem Charakterisierungsvermögen hinter den einheimischen Kräften zurückstehen. Als sprechendes Beispiel hiefür ist die Lady mit dem Zobelpelz von John Lavery; geschmackvoll, weich und zart ist ja das ganze Bild behandelt, aber Dekadence! Etwas davon besitzen auch die Bildnisse von Bernard Östermann, immerhin zeigt sich die über Paris bezogene



MARTIN SCHAFFNER

Kgl. Pinakothek zu München. *Text S. 257*

Kunst in dieser schwedischen Übersetzung noch kraftvoll genug, um länger als für einige Momente zu fesseln.

Es gab eine Zeit, in der man vor jedem Bilde, das Alb. Besnard aus Paris sandte, die kunstausübende und -genießende Menge staunend in Scharen stehen sah. Heute gehen die meisten kühl an diesen Dingen vorbei und dennoch ist der weibliche Rückenakt von diesem französischen Farbenzauberer nicht schlechter gemalt als vor zwei Dezennien, als ein ähnliches Motiv jenen Beifallssturm hervorrief. Die Zeiten haben sich geändert und das künstlerische Evangelium von der reinen Naturmalerei hat immer mehr an Anziehungskraft verloren. Wir haben heute nachgerade schon so viele Vorder-, Seiten- und Rückenakte, pastos und lasiert, flüssig oder trokken gemalt, impressionistisch und neoimpressionistisch, grob und fein, groß oder klein gesehen, daß wir uns im gesetzmäßigen und naturnotwendigen Lauf der Welt wieder nach etwas anderem sehnen, nach etwas Besserem. »Das ist der richtige Künstler«, sagte einmal Lenbach zu mir, »der im Schaffen nach der Natur hinzudichten kann.« Und in der Tat, die dichtenden Maler sind auch zugleich die größeren. Im dichtenden, träumenden Zustande fliegt ihnen das Beste zu, denn schließlich ist alle Poesie eine erträumte Welt, in Dichtung, Malerei und Musik. Wer Träume malen kann, und dies vermögen nur wenige, sind große Künstler. Rubens verstand in seinem Jüngsten Gerichte eine Traumdichtung zu verkörpern, die uns heute noch, nach so vielen Jahren, überwältigen kann; Böcklin schuf ganze Märchenlande voll erträumter Schönheit. Wir sehnen uns wieder nach Ähnlichem, nach einer Kunst, die nicht darin besteht, daß man Stiefel und nackte Rücken gut malt, sondern die bilden, gestalten, vor allem zu Herz und Gemüt führen kann. »Die eigentliche Aufgabe der Malerei«, sagte der Berliner M. Liebermann, ist: das Gefühl von Licht und Luft uns vorzuzaubern.« Dies kann einen Teil der Malerei ausmachen, muß es aber nicht, denn sonst wären Tizian, Raffael, vor allem unsere vortrefflichen altdeutschen Meister mit dem großen Dürer, keine Maler.



MARIOTTO ALBERTINELLI
Florenz, Uffizien. Text S. 257

Der kleine Plastiksaal der Secession enthält wie stets wenige, dafür aber einige sehr gute Arbeiten. Von den Münchener Künstlern ist am besten C. A. Bermann vertreten; elf Werke seiner Hand, von denen wir manches schon im Kunstverein sahen, geben einen guten Überblick über das bereits erwähnte Schaffen dieses eigenartigen Meisters. Die große Gruppe »Erwachen zum Weibe«, ein nacktes Weib, deren Fuß ein Mann küßt, ist schwer verständlich. Fritz Behn strebt in seinen Tiergruppen, besonders in seiner »Diana«, Hildebrand nach. Überhaupt sehen wir gerade in der letzten Zeit diesen Nachahmungstrieb, der manchem Künstler verhängnisvoll werden kann, zu üppig wuchern. Joseph Faßnacht brachte eine innig empfundene Bronze »Mutterglück« und eine reizvoll durchgeführte Kinderbüste in Untersberger Marmor; Hermann Hahn einen Marmorwandbrunnen mit einer zu gewaltsamen und verrenkt in



ANDREA DEL SARTO
In der Galerie Pitti zu Florenz. Text S. 256

den Raum hineinkomponierten nackten Frauengestalt; J. Janssen mehrere Büsten, dem verschiedenartigen Material gut angepaßt, zumal wirkt vortrefflich der Kopf des Malers Alex. Salzmann im schwarzen Granit. Von Jak. Hofmann sehen wir eine interessante Frauenbüste und ein Relief; von W. Krieger ein spielendes Frettchen; von Hermann Lang ein nach dem Leben in Stein gehauenes Porträtrelief seines Sohnes und einen würdig und ausdrucksvoll aufgefaßten Kruzifixus für das Chor der evangelischen Markuskirche in Stuttgart.

Fr. Lommel, H. Perathoner, H. Schwegerle sandten treffliche Arbeiten, zumeist Büsten, Franz Barwig-Wien in schwarzpoliertem Holz stilisierte Tierdarstellungen, unter denen ein kämpfender Büffel in Bewegung und organischem Bau als bestes Stück zu nennen ist. H. Ehehalt bietet mehrere zierlich und zart durchgeführte Plaketten in Zink und Bronze, Hugo Kaufmann-Berlin mehrere weibliche, gut studierte Bronzen. Die Sandalenbinderin von Aug. Kraus-Berlin gehört mit zu den reifsten und abgeschlossensten Leistungen, die hier aufgestellt sind. Kraus vereinigt in glücklichster Weise modernes Kunstempfinden mit gesunder Kunsttradition. Auch seine beiden Bronzen »Sabinische Mutter« und »spielendes Kind« sprechen von einem ganz beachtenswerten Können. Hoetgers weiblicher Torso ist aus zweierlei Gründen erwähnenswert. Der

Kopf dieses Torsos ist mit ungewöhnlicher Feinheit und Vornehmheit modelliert, dagegen stößt die geschmacklose Abschneidung in der Mitte der nackten Oberschenkel direkt ab. Wenn man nun einmal nach dem Vorbilde antiker, von Barbarenhänden zerstörter Plastiken Bruchstücke schaffen will, um der Phantasie für das Fehlende den beabsichtigten Spielraum zu geben, so versuche man wenigstens dies nicht einer klinischen Amputation ähnlich zu machen. Fast noch schlimmer sieht der energisch schreitende, kopf- und armlose Mann von Aug. Rodin aus, ihm fehlen nicht nur die wichtigsten Körperteile, sondern er ist auch noch obendrein wie von Apollo geschunden. Das ist allerdings dem vollauf begreiflich, der weiß, daß es nur die Aktstudie Rodins zu seinem Johannes dem Täufer ist, welchen er 1879 vollendete und der jetzt dem Luxembourg-Museum zu Paris einverleibt ist. Erwähnen wir noch die Werke Floßmanns, die temperamentvoll herausgearbeiteten Hunde von Troubetzkoy, die Tierstudien von Willy Zügel, den »Steinstoßer« von Hugo Siegwart, die famosen Arbeiten von Georg Roemer, Chr. Nüßlein, Aug. Heer und Minnie Gossens. Franz Wolter



MINIATUR AUS EINEM LATEINISCHEN GEBETBUCH
Text S. 257

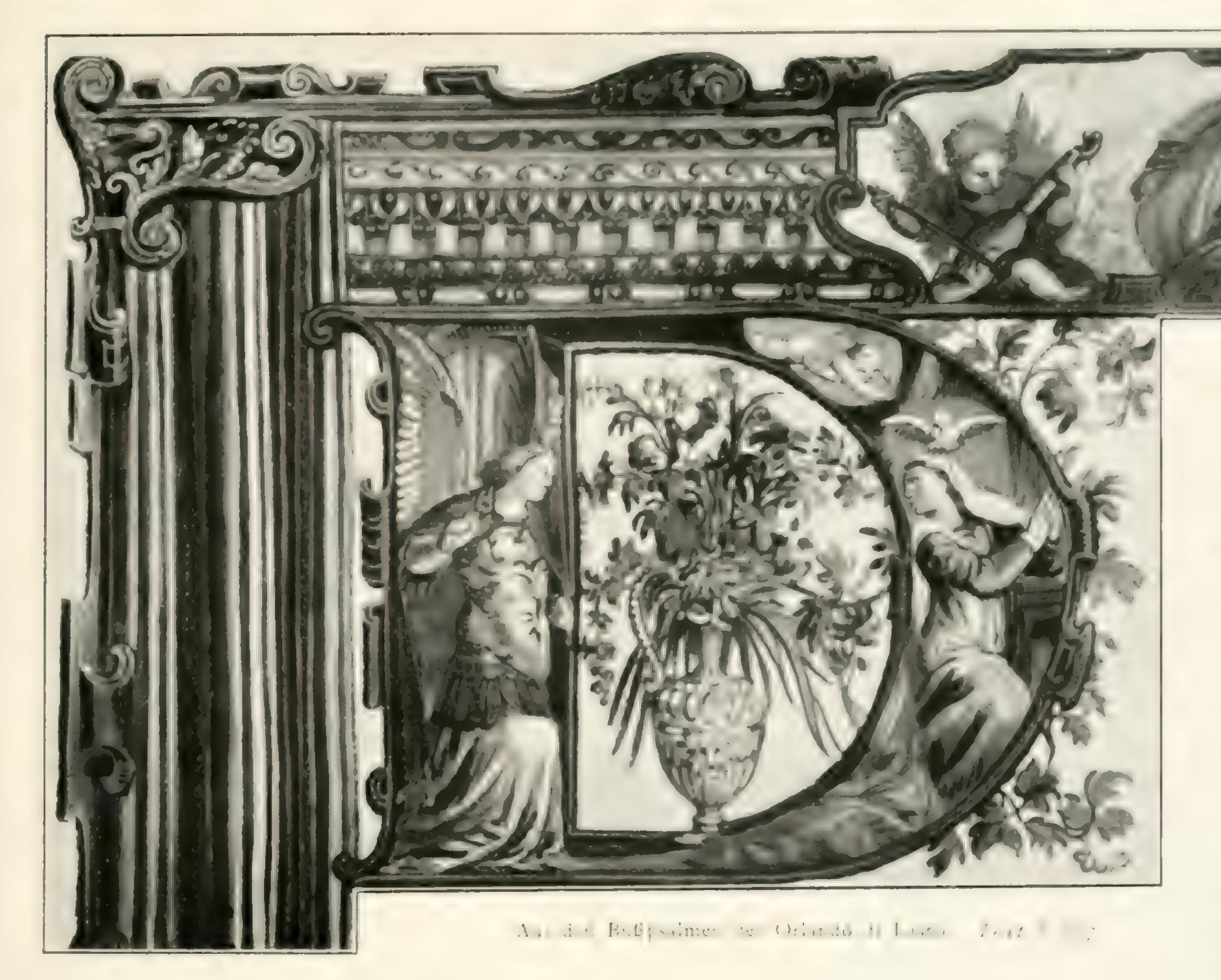
DER URBAU DER ABTEIKIRCHE MARIA-LAACH

Von P. ADALBERT SCHIPPERS O. S. B., Maria-Laach

Im ersten Hefte des laufenden Jahrganges dieser Zeitschrift (Oktober 1907) hat Architekt Fr. J. Schmitt eine Abhandlung »über den Urbau der Abteikirche zu Laach« veröffentlicht. Gegen die allgemeine Annahme, wonach dieselbe von Anfang an eine gewölbte Pfeilerbasilika gewesen ist, will der Verfasser beweisen, »daß der im Jahre 1093 gegründete und 1156 konsekrierte Bau im Langhause eine dreischiffige Säulenbasilika mit horizontalen Holzbalkendecken war und erst in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts zu einer dreischiffigen Pfeilerbasilika mit Steingewölben umgeschaffen worden ist«.

Da es sich hier um ein hervorragendes Bauwerk der romanischen Kunst handelt und der Verfasser seine Ansicht in so bestimmter Form vertritt, verdienen seine Darlegungen es, daß wir uns mit ihnen eingehender beschäftigen und unsere Bedenken dagegen vorbringen.

Gehen wir zuerst auf die Voraussetzungen ein, die seiner Behauptung zugrunde liegen. Die im Jahre 1156 konsekrierte Kirche soll in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts von einer Säulen- in eine Pfeilerbasilika umgeschaffen worden sein. Dieser Umbau ist zunächst in hohem Grade unwahrscheinlich. Nachdem an der Kirche 63 Jahre lang, von 1093 bis 1156, mit vieler Mühe und langwierigen Unterbrechungen gebaut worden, kann sie unter dem zweiten Abte Fulbert zur Freude der ganzen Kommunität endlich ihrer Bestimmung übergeben werden. Nun soll dieselbe Kommunität, von der wir wissen, daß sie damals in äußerster Armut lebte, zwanzig Jahre nachher darangegangen sein, dieselbe Kirche im Langhause bis auf zwei Drittel der Umfassungsmauern niederzulegen! Denn das ist sicher, fast der ganze Urbau mußte schwinden, um dem jetzigen Platz zu machen. Und warum das? Nicht etwa infolge eines Brandes, sondern lediglich des Gewölbes wegen, dessen Vorzüge der Architekt vorher nicht nur ganz gut kannte, sondern in Krypta, Chor und Querhaus schon mit Meisterschaft angewandt sah? Die Klostergeschichte, die uns über viel geringere Änderungen in der Kirche unterrichtet, weiß von einem so großen Unternehmen nichts. Zudem, durch den gedachten Umbau des Langhauses wurden 18 Monolithe von je 6 m Höhe überflüssig. Was ist mit ihnen geschehen? Im Bau von Kirche und Kloster ist kein einziger verwendet worden. Als im Jahre 1899 der Fußboden der Kirche auf die



Aus den Bußpsalmen des Orlando di Lasso. (Text S. [illegible])

ursprüngliche Tiefe zurückgeführt wurde, ist von den Fundamenten der zehn Säulen, die man sich nach der gemachten Voraussetzung zwischen den jetzigen Pfeilern zu denken hat, nichts gefunden worden. Der von Schmitt angenommene Umbau des Langhauses ist also in hohem Grade unwahrscheinlich und findet in der Klostergeschichte nicht nur keinen Anhaltspunkt, sondern Widerspruch.

Treten wir nun dem ehrwürdigen Baudenkmale selber näher. Wie eine jener mittelalterlichen Prachthandschriften, an der mehrere Hände geschrieben haben, so steht auch dieses Meisterwerk der christlichen Kunst in seiner Baugeschichte vor uns da. Für ein geübtes Auge ist es nicht allzuschwer, sie in ihren großen Zügen von den Mauern zu lesen. Die Restaurationsarbeiten der letzten zehn Jahre haben sie vollends klar zutage treten lassen.

Urkundlich steht fest, daß der Stifter der Abtei Maria-Laach, Pfalzgraf Heinrich II., 1093 den Grundstein zur Kirche legte und bis zu seinem Tode 1095 das Werk eifrig förderte. In dieser ersten Periode wurden die Grundmauern des Baues in seinem ganzen Umfang mit Ausschluß des Paradieses bis zu 3 m Höhe aufgeführt. Das ergibt sich mit Sicherheit zunächst aus dem Baumaterial. Die behauenen gelben Tuffquadern der Mauern gehen in der Höhe von 3 m plötzlich von der dunkeln in die helle Farbe über. Bis zur selben Linie treffen wir außen am Sokkel und an den Lisenen der westlichen Rundtürme einen roten Sandstein, im Innern an den Pfeilern des West- und Ostchores einen weißen Kalkstein, die beide nicht aus der Umgebung von Laach stammen und im weiteren Baue nur ganz ausnahmsweise, wohl als Überreste, Verwendung finden. Nach dieser ersten Bauperiode trat eine lange Unterbrechung ein, während welcher Nässe und Frost ihre Zerstörungsarbeit tun konnten. Als das Innere der Kirche des Bewurfes entkleidet wurde und der ursprüngliche Rohbau wieder zum Vorschein kam, mußte in der Höhe von 3 m eine sehr große Anzahl von ganz morsch gewordenen Steinen durch neue ersetzt werden. Diese Verwitterung und die Verschiedenheit des Materials wurde über der genannten Linie nicht mehr beobachtet.

Bleiben wir bei diesem ebenso sicheren wie wichtigen Ergebnisse vorläufig stehen. Hier in diesen 3 m hohen Mauern haben wir den Grundriß der Kirche, gewissermaßen den Bauplan des Architekten vor Augen. Wie verhalten sich nun zu diesem Befunde die Aufstellungen Schmitts? Er nimmt für die Laacher Kirche eine zweifache Abänderung in Anspruch. Die erste vollzog sich schon am Bauplane, so daß die drei Schiffe des Langhauses, im Gegensatze zum gewölbten Ostchor und Querhaus, auf Holzdecke angelegt wurden. Die zweite Abänderung geschah an der bereits fertiggestellten Kirche, Ende des 12. Jahrhunderts, indem man das Langhaus wieder von Holzdecke auf Steindecke umbaute. Wie man sich zu diesen beiden Teilen den dritten, Westchor mit Querschiff und den drei Türmen zu denken hat, wird vom Verfasser nicht gesagt.



GENTILESCHI
K. Pinakothek zu Turin. Text S. 258

Wunder also, daß unter diesen Umständen ein Unterschied der Mauerstärke von 30 cm vorhanden ist. Das Verhältnis von tragenden und getragenen Teilen ist in den Nebenschiffen durchaus entsprechend, sie können daher ohne jede Schwierigkeit wie das Querhaus auf Gewölbe berechnet gewesen sein. Aus der Verschiedenheit der Mauerstärke in Quer- und Seitenschiff läßt sich demnach kein Grund für eine Abänderung des ursprünglichen Bauplanes herleiten.

Auch die dafür angeführten architektonischen Gründe halte ich nicht für stichhaltig.

Entsprachen nämlich nach dem Urteile des Laacher Architekten die Umfassungsmauern der Abseiten vollkommen den ihnen zugedachten Gewölben, so war er nicht gezwungen, wie in der Krypta die Quergurten an der Mauer durch Pfeiler und Halbsäulen zu stützen. Er konnte vielmehr durch Anbringen von Lisenen und Wandbogen die Seitenschiffe auf Ostchor und Querhaus stimmen, was auch vortrefflich gelungen ist. Daß die Lisenen und Wandbogen der Abseiten rein ornamental gedacht sind, geht zur Evidenz daraus hervor, daß diejenigen, welche die Quergurten der Gewölbe aufnehmen, genau dieselbe Breite und Dicke besitzen wie die danebenstehenden, die nichts zu tragen haben. Stützpunkt für die Quergurten sollte eben nicht das Pfeilerchen, sondern die Mauer sein. Das hier eingehaltene Verfahren ist nach dem von Fr. X. Kraus in seiner »Geschichte der christlichen Kunst«[2]) gebotenen Schema des romanischen Gewölbesystems sogar die Regel. Wenn nun auf der entgegengesetzten Seite am Freipfeiler zur Aufnahme der Quergurten eine Halbsäule angebracht ist, so gewinnt dadurch der Pfeiler ein schönes abgerundetes Profil, was im einzelnen wie in der Gesamtheit von ausgezeichneter Wirkung ist. Die von Schmitt angeführten konstruktiven wie architektonischen Gründe für die Abänderung des ursprünglichen Bauplanes sind also nicht beweiskräftig. Aber auch gegen einen nachträglichen Umbau von Holz- auf Steindecke, wie der Verfasser ihn annimmt, erheben die Umfassungsmauern Widerspruch. Ein solcher hätte sich bis auf die Kapitelle

Aus der ersten Periode der oben mitgeteilten Baugeschichte geht nun klar und unabweisbar hervor, daß wir es hier nicht mit zwei oder drei verschieden angelegten und zu verschiedenen Zeiten hergestellten Baukörpern zu tun haben, sondern daß die Kirche in ihrer Grundanlage ein einheitliches, gleichzeitig und überall im Verband ausgeführtes Ganzes ist. Was Schmitt zu seiner Aufstellung verleitet hat, ist die Verschiedenheit der Mauerstärke, die im Querhause 1,25 m, in den Abseiten 0,93 m beträgt. Dieser Unterschied läßt sich aber leicht erklären. Zunächst sind die Mauern der Kreuzarme genau doppelt so hoch als die der Seitenschiffe, fordern somit eine breitere Anlage. Die Gewölbespannung des Querhauses aber ist noch mehr wie einmal so weit als die der Abseiten, was ein Blick auf den Grundriß[1]) sofort zeigt. Kein

[1]) Siehe lfd. Jahrg., Heft 1, S. 2.

[2]) Bd. II, S. 105.

der Wandpfeilerchen erstrekken müssen. Der erste Stein über denselben hat nämlich, wie Fig. S. 270 zeigt, bereits überall den Ansatz von drei Bogen, von Gurt-, Schild- und Wandbogen, und von der Rippe des Kreuzgewölbes. Während wir nun an der ganzen Kirche die verschiedenen Bauperioden aus dem Material und der Bearbeitung leicht erkennen können, sind in der Kapitellhöhe der Wandpfeiler auf der ganzen Linie keine Spuren eines Umbaues zu entdecken, hier ist alles aus einem Guß. Das Gesagte wird durch die Gewölbe selbst vollauf bestätigt. Sogar nach der Annahme des Verfassers sind sie ja heute 700 Jahre alt. Wer sie nun in dem unversehrt erhaltenen Zustande, ohne Riß und ohne Schaden, betrachtet, der muß sich billig wundern über die Äußerung: »Kein denkender Konstrukteur wird das in St. Maria-Laach Vorhandene so erstellen, sondern das für den Gewölbebau Erforderliche dem Ganzen zugrunde legen.«

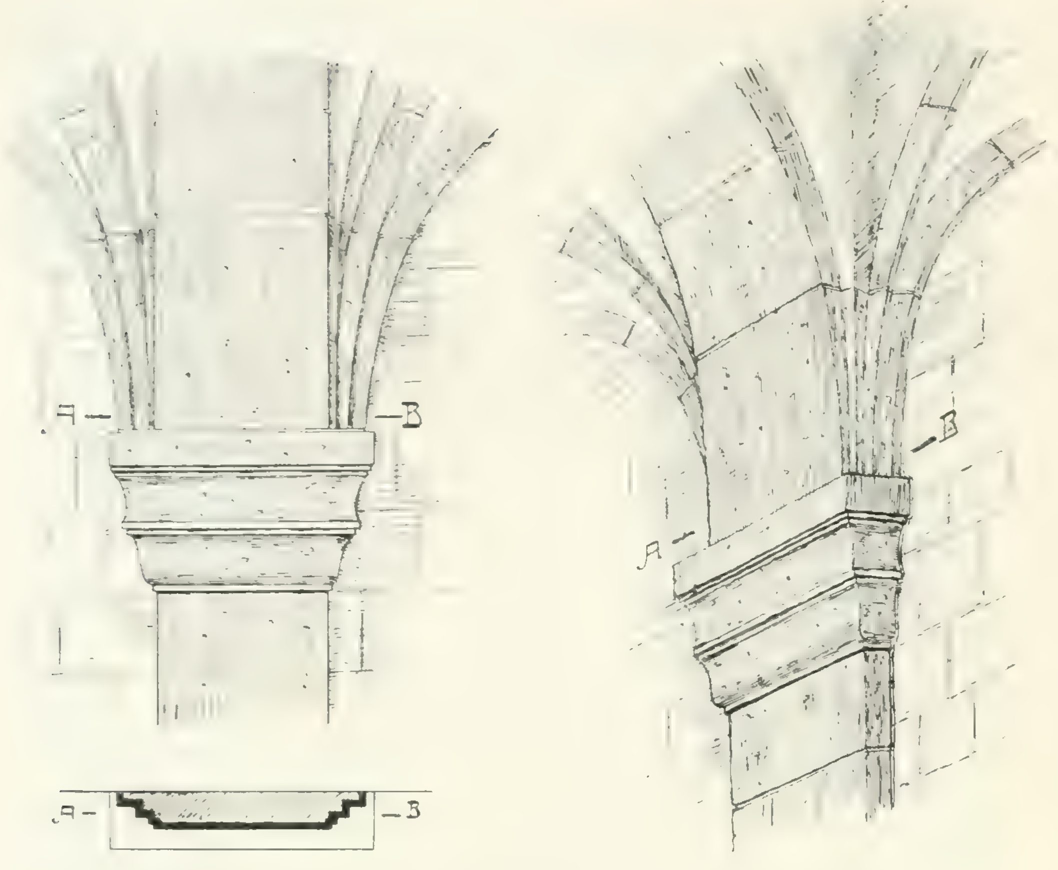
Die von Schmitt behauptete zweifache Abänderung, am Bauplane sowohl als an der fertiggestellten Kirche, steht demnach in Widerspruch mit der Baugeschichte und findet auch in der architektonischen Gliederung keine Stütze. Dagegen sind die jetzt vorhandenen Gewölbe der Seitenschiffe und des Querhauses sicher die der 1156 eingeweihten, deshalb sehr wahrscheinlich auch die der 1093 planmäßig entworfenen Kirche.

Wie die Umfassungsmauern der Abseiten, so haben auch die 1,04 m breiten Hochmauern des Mittelschiffes nach dem Verfasser nicht die den Gewölben entsprechende Stärke, obgleich sie gemäß seiner ganzen Hypothese eigens zu diesem Zwecke umgebaut worden



DECKENGEMÄLDE IM BÜRGERSAALE ZU INGOLSTADT

Text S. 258



MARIA-LAACH, KAPITELLE DER WANDPFEILER
Text S. 200

und der Kuppel bedacht gewesen. Die Aufgabe der Vollmauer auf der östlichen Seite suchte er hier zu erreichen, indem er den ersten Bogen des Schiffes zunächst um 1,10 m weiter spannte als die übrigen, dann denselben bis zur Kämpferhöhe des Vierungsbogens mit dem harten Basalt übermauerte, endlich aus demselben Material noch schräg aufsteigende Widerlager anbrachte, um dem Bogen und der Kuppel zugleich die neue kräftige Stütze zu geben. Diese vorsichtige Befestigung, die sich an beiden Seiten des Langhauses gleichmäßig findet, war doch hergestellt, bevor der Vierungsbogen geschlossen wurde! Beide Teile müssen gleichzeitig ausgeführt worden sein, eine andere Annahme ist nicht zulässig. Hieraus ergibt sich nun mit unabweisbarer Notwendigkeit, daß die beiden ersten Bogen des Mittelschiffes ursprünglich sind. Mit gleicher Sicherheit folgt aber daraus, daß alle Bogen und ebenso alle jetzt vorhandenen Pfeiler und mit den Pfeilern auch die Gewölbe dem Urbau angehören.

Auch die achteckige Kuppel der östlichen Vierung wird aus dem Bauplane gestrichen, und zwar deshalb, weil sie nicht lichtspendend ist. Ihre Unterwölbung ist aber doch gewiß kein Beweis gegen die Ursprünglichkeit. Müssen denn alle Kuppeln lichtspendend sein? Das Oktogon der Kirche von Brauweiler, 1061, dem das Laacher genau nachgebildet ist, gleicht ihm auch in diesem Punkte. Der für den Verfasser so fragliche tiefe Ansatz der Gewölbe des Querhauses findet seine Erklärung nicht in zwei weit auseinanderliegenden Bauperioden, sondern in der Absicht, den Unterbau der Kuppel zu stärken. Man wollte die Längsmauern durch Füllung möglichst kräftigen, nicht für sich, sondern mit Rücksicht auf die zu tragende Last. Der Architekt, der über der westlichen Vierung den mächtigen Hauptturm so meisterhaft aufführte, hat auch diese leichte, gefällige Kuppel gebaut. Wie der westliche Riese architektonisch zu seinen beiden trutzigen Genossen, so gehört diese prächtige Krone der östlichen Vierung zu den beiden zierlichen Chortürmchen. Nur das Dach-

sind. Überraschen dürfte es, wenn er nach dem Vorgange von Geier und Görz[1]) weiter daraus den Schluß zieht, infolge des Weichens der Hochmauern hätten die Gewölbe die »unschöne gedrückte Form erhalten«. Wäre dies der Fall, so würden sie schon lange eingestürzt sein oder mindestens starke Risse zeigen. Es handelt sich hier lediglich um eine besondere Technik, die sogenannte flache, ellipsenförmige Wölbung, die im ganzen Langschiff, im Chore und in der Ostapsis angewandt ist. Die einzelnen Steine der Quergurten sind genau für diese flache Form gearbeitet. Im Ostchore z. B. beträgt die Spannung des Gewölbes 8,60 m, dagegen die Höhe nur 3,58 m. Die Verankerung der Hochmauern wurde erst 1835 vorgenommen, nachdem die Kirche von den Franzosen 1805 ihres Kupferdaches beraubt, 30 Jahre lang ohne Bedachung durch Regen und Schnee viel gelitten hatte. Doch das nur nebenbei.

Was sagt denn vor allem das Mittelschiff zu der ihm zugemuteten Umgestaltung von einer Säulen- in eine Pfeilerbasilika? Man sehe sich auf der beigegebenen Zeichnung Fig. S. 271 den Mauerverband zwischen Schiff und Vierung an. Die dunkel schattierten Quadern bezeichnen harte Basaltlava, die hellen gelbe Tuffsteine. Mit welcher Sorgfalt ist der Architekt auf die Befestigung des Vierungsbogens

[1]) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. II. Lfg. Frankfurt a. M. 1846. S. 2.

gesims ist die übrigens durchaus stilgerechte Zutat einer späteren Zeit, und als solche aus Material und Technik leicht erkennbar. Mit dieser Wahrnehmung sind wir wieder bei der Baugeschichte der Kirche angelangt, die unsere Beweisführungen für die Ursprünglichkeit des Mittelschiffes Schritt für Schritt bestätigt.

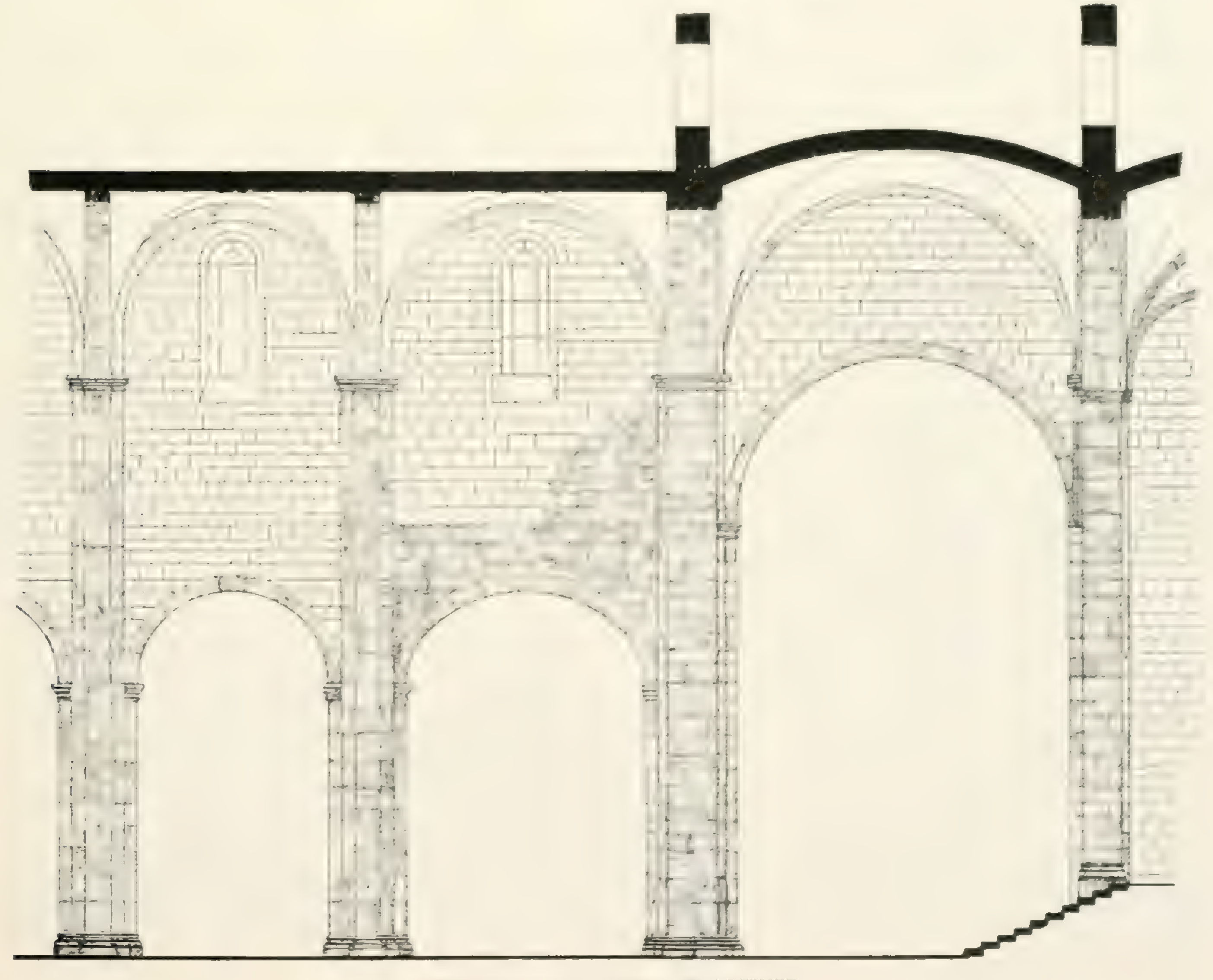
Nach langer Versäumnis kam Pfalzgraf Siegfried im Jahre 1112 seiner ererbten Pflicht, die Stiftung Heinrich II. zu vollenden, endlich nach, wurde jedoch schon ein Jahr darauf durch den Tod abgerufen. Seine Bautätigkeit ist im Ostchor und Querhaus leicht zu erkennen; sie erstreckt sich ungefähr bis 1 m unter dem Dache. Die dritte Bauperiode, die nach einer abermaligen langen Unterbrechung einsetzt, knüpft sich an die Gräfin Hedwig von Are. In ihr wurde das viel und schwer geprüfte Unternehmen der Pfalzgrafen aus dem Zustande, in dem sie es gelassen, glücklich der Vollendung entgegengeführt. Nur der oberste Teil des westlichen Mittelturmes dürfte, nach dem Material zu schließen, einer späteren Zeit angehören. Als Zeichen ihrer Dankbarkeit setzten die Mönche der edlen Wohltäterin auf einem Kapitell des Chores die folgende, jetzt noch erhaltene Inschrift:

Prolepotens Virgo
Petimus pro munere largo:
Da tibi submisse
Celos Hedwich comitisse.

Der kunstsinnige Abt Albert 1199—1216 ließ dann, unterstützt durch die Mittel hochherziger Freunde, den schönen Säulenvorhof, das Paradies, vor den Portalen der Westseite ausführen. Auf den gewebten Wandteppichen, womit er das Innere der Kirche ausstatten ließ, waren die großen Wohltäter des Klosters mit ihren Schenkungen bildlich dargestellt.[1]) Auch hier finden wir die drei oben genannten Stifter des Gotteshauses wieder: Heinrich, Siegfried und Hedwig; von einem vierten, der für den großen Umbau eingetreten wäre, wissen auch sie nichts.

Wo sollten nun die von Schmitt angenommenen architektonischen Mißverhältnisse zwischen Mittel- und Seitenschiff noch zu finden sein? Man braucht nur Haupt- und Nebensache rich-

[1]) P. Richter, Die Schriftsteller der Benediktinerabtei Maria Laach, Westdeutsche Zeitschrift, Trier [illegible], Sonderabdruck, S. 64 ff.



MARIA-LAACH, VOM MITTELSCHIFF

Text S. 27[illegible]

tig einander unterzuordnen, um überall die schönste Harmonie zu entdecken. Stellt man sich in die Mitte des Hauptschiffes, so hat man einen majestätischen, 17 m hochragenden, auf zehn kühn aufstrebenden Halbsäulen ruhenden Gewölbebau vor sich. Die obere Partie der Langseiten wirkt ihrer Höhe entsprechend ruhig und monumental, ihre zehn durch Halbsäulen und Schildbogen umrahmten Felder sind in der Mitte je durch ein größeres Fenster belebt. Gleitet der Blick herab, so sieht er dasselbe Feld im Nebenschiff durch zwei kleinere Fenster, durch Lisene und Wandbogen gegliedert. Das hohe und weite Mittelschiff ist Einfachheit und Festigkeit, die halb so hohen und breiten Seitenschiffe gefallen durch Mannigfaltigkeit und Gliederung; die Gesamtwirkung: volle ungestörte Harmonie. Von dieser Innenarchitektur ist die äußere nichts als das Sichtbarwerden der inneren Struktur des Baues nach außen. Nur unter dem Einflusse der irrigen Voraussetzung, daß das Langhaus zwei planmäßig verschiedenen Bauperioden angehört, konnte der Verfasser hier »den stärksten Kontrast« finden. Der Bogenfries an der Außenseite des Mittelschiffes ist lediglich durch das Fenster bedingt, das er umrahmt. Der Größenmaßstab der Außengliederung ist richtig und konsequent der der Innenarchitektur; so wenig wie hier dürfte also auch im Äußeren ein störender Gegensatz vorhanden sein.

Eine wertvolle Bestätigung erhalten unsere Ausführungen noch durch die allgemeine Kunstgeschichte. Aus derselben wissen wir, daß die Entstehung der gewölbten Basilika in die Mitte des 11. Jahrhunderts fällt. Gerade am Rhein fand die Gewölbetechnik in Deutschland ihre bevorzugteste Pflegestätte. Quichérat[1]) macht aufmerksam auf die Überlegenheit, die die rheinischen Baumeister frühzeitig in der Handhabung der Kreuzgewölbe an den Tag legen. Damit hängt es zusammen, daß im rheinisch-romanischen Stile im Gegensatz zum sächsischen und schwäbischen, die Säulenbasilika eine ganz seltene Ausnahme ist. Mir sind als solche überhaupt nur zwei, Ürzig a. d. Saar und Limburg a. d. Hardt, bekannt. Nachdem also die Gewölbetechnik bereits ein halbes Jahrhundert in Übung war, nachdem der Speirer Dom 1080, der Mainzer 1081 nach einem Brande Gewölbe erhalten hatten, bedurfte es für den Laacher Architekten 1093 nicht des

[1]) Revue archéologique VIII (1851), pag. 145—158.



JOSEPH WOPFNER — CHIEMSEE, MITTAGSTIMMUNG

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908



Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908 o o o o o

ALEXANDER FUKS
PORTRAT S. K. H. D. PRINZEN
LUDWIG VON BAYERN

Vorganges von St. Mauritius in Köln, um die ganze Kirche planmäßig auf Wölbung anzulegen. In der Tat keiner von den Autoritäten der Kunstgeschichte wie Fr. X. Kraus, Lübke-Semrau, Frantz, Springer, findet darin irgend eine Schwierigkeit. Letzterer sagte ausdrücklich: »In der Abteikirche von Laach, über deren Bauzeit wir genau unterrichtet sind, 1093 bis 1156, ist die Einwölbung mit Aufgeben des gebundenen Systems vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt.«[4])

Fassen wir das Ergebnis unserer Untersuchungen zusammen. Wie die Geschichte von einer flachgedeckten Säulenbasilika zu Laach nichts berichtet, so weist auch das Bauwerk selbst keinen Anhaltspunkt auf, der eine solche Hypothese rechtfertigt. Dagegen läßt das altersgraue Münster die einzelnen Perioden seiner Baugeschichte in vollster Übereinstimmung mit den Klosterannalen noch deutlich erkennen. Es bekundet sich also die gewölbte Pfeilerbasilika selbst in ihrer jetzigen Gestalt als der Urbau der Abteikirche Maria-Laach.

4) A. Springer-Neuwirth II, 1909, S. 129.



[illegible] (Wien) MADONNA
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

ERWIDERUNG AUF VORSTEHENDE ABHANDLUNG ÜBER DEN BAU VON MARIA-LAACH

Pater Adalbert Schippers hat das Glück, alltäglich durch das mir aus eigener Anschauung seit dem Jahre 1859 wohlbekannte Paradies in die Laacher Benediktiner-Abteikirche St. Maria und Nikolaus zu gehen und dort findet sich die an der Nord-, West- und Südseite errichtete einschiffige Halle mit quadratischen grätigen Kreuzgewölben zwischen Gurtbögen, welche beiderseits von Mauerpfeilern nebst Halbsäulen gestützt werden und ein Widerlager von 1,22 m bei 3 m Lichtweite aufweisen. Wie aus der inneren Ansicht des Paradieses auf S. 5 des lfd. Jg. der »Christlichen Kunst« ersichtlich, handelt es sich um eine wohldurchdachte Konstruktion, während in den beiden Seitenschiffen des Gotteshauses dem Blicke des sachverständigen Fachmannes sich die nachträgliche Herstellung der Einwölbung geradezu aufdrängt. Da die Halbsäulen der acht Langhaus-Freipfeiler 27 cm aus der Abseiten-Mauerflucht vorspringen, so hätten die über den Kapitälen aufstehenden Quergurtbögen mindestens ebensoweit auszuladen, statt dessen haben sie aber nur 14 cm und schrumpfen an den Außenmauern gar auf 2 cm zusammen. Dies nennt man im Bauwesen eine erzwungene Not-Konstruktion, der Ausführende mußte eben die bereits vorhandenen für den Seitenschub der Steinwölbung schwindsüchtigen Pilaster der Blendarkaden beibehalten und hat darum die Quader der Gewölbe-Anfänger eingeschrotet. Am Rheinstrome hat die Entwicklung der Wölbetechnik einer dreischiffigen Basilika nicht sprungweise stattgefunden, darum dürfen denn auch die Ergebnisse der Forschung nicht unbeachtet bleiben und es geht nicht an, daß Pater Adalbert Schippers die heutigen Mittelschiff-Kreuzgewölbe auf Quader-Steinrippen des ehemaligen Erzbischöflichen Metropolitan-Domes St. Martinus in Mainz dem Jahre 1081 zuschreibt, auch die grätigen Langhaus-Kreuzgewölbe des Speyrer Kaiserdomes St. Maria und Stephanus entstanden nicht 1080, sondern erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die vormalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Maria im Kapitol zu Köln erhielt wohl Gewölbe im Chor, Querhaus



ROBERT SEUFFERT (DÜSSELDORF) — JESUS UND SEINE HL. MUTTER [illegible]

und in den Abseiten, im Mittelschiffe des Langhauses aber nur eine Decke von horizontalen Holzbalken, welche erst im 13. Jahrhundert durch feuersichere Kreuzgewölbe auf Hausteinrippen ersetzt wurde. Eine hochragende Vierungskuppel hat St. Maria im Kapitol nie besessen und sie war auch in Maria-Laach erst nachträgliche Zutat, hat doch das östliche Joch des Langhauses die größte Achsenweite! Die Pfeilerbasilika St. Nikolaus und Medardus der Benediktiner-Abtei Brauweiler war ursprünglich in drei Schiffen des Langhauses ohne Steinwölbung, das gleiche fand eben auch bei St. Maria und Nikolaus in Laach statt. — Pater Adalbert Schippers sind im rheinisch-romanischen Baustile einzig nur die Säulenbasiliken zu Merzig und Limburg an der Haardt bekannt, daher seien hier die ehemalige Kathedrale St. Maria in Konstanz, die Benediktiner-Kirchen St. Gregorius zu Petershausen, Allerheiligen in Schaffhausen, St. Georg und Cyrillus in Stein am Rhein, das ehemalige Münster von St. Blasien, St. Martin der vormaligen Reichsabtei Gengenbach, St. Maria, Peter und Paul zu Schwarzach in Baden, die Pfarrkirche St. Georg zu Hagenau im Elsaß, St. Michael der Lorscher Benediktiner auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg, St. Justinus zu Höchst am Main, in Köln die ehemalige von Erzbischof Anno II. 1059 gegründete Augustiner Chorherren-Stiftskirche St. Maria ad gradus und dessen im gleichen Jahre gegründete Kollegiats-Stiftskirche St. Georg, heute nach ihrer zerstörten Pfarrkirche St. Jakob genannt, endlich der romanische Erzbischöfliche Dom St. Petrus und Maria, von ihm befinden sich noch Basen, Säulenstümpfe und Kapitäle im Kölnischen Museum.

In dem St. Nikolaus geweihten Westchore von Maria-Laach haben die zwei die gewölbte Empore stützenden Säulen 3,80 m hohe Schäfte, von gleicher Höhe werden ehedem auch jene die Hochmauern aufnehmenden Säulen des Langhauses gewesen sein. Wenn nun die 1138 begonnene und 1181 geweihte Basilika St. Maria und Andreas der Prämonstratenser Chorherren in Knechtsteden zwei Freisäulen mit aus je drei Cylinder-Trommeln gebildeten Schäften hat, so kann die nämliche Konstruktion in Maria-Laach stattgefunden haben und



HARRO MAGNUSSEN (BERLIN) HERMANN ALLMERS
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

kugel besteht, während das der Westapside St. Nikolaus künstlicher und mit Stichkappen versehen ist.

Den jetzt in Maria-Laach angesiedelten Beuroner Benediktinern ist es ein leichtes, die Untersuchung des ehrwürdigen Monumentalbaues vorzunehmen, noch harren viele Fragen der Lösung; so ist bei der gewölbten Krypta unbekannt, warum nur die zwei gegen Osten stehenden Säulen attische Basen haben, die Schäfte der übrigen vier Säulen aber stumpf auf dem Boden stehen? In Magdeburg sind bei der Basilika Unserer Lieben Frau von den nachmals durch Erzbischof St. Norbert hier angesiedelten Prämonstratenser Chorherren die Langhaus-Freisäulen des Urbaues durch Ummauern in Stützpfeiler für die Einwölbung verwandelt worden. Gleiches ist auch anderwärts geschehen und sei nur an den Trierer Erzbischöflichen Dom St. Peter und Nikolaus, sowie die St. Lambertus-Basilika des ehemaligen Benediktinerklosters Seeon in Oberbayern erinnert. Zu Brauweiler ergab sich bei der 1866 bis 1874 durch den Kölner Architekten Heinrich Wiethase erfolgten Restauration, daß die ganze Chorpartie samt Krypta auf einer gleichmäßig durchgeführten 1,50 m hohen Traß-Betonlage ruht. Die Fundamente bis zur Sohle der ganzen Substanz von St. Maria und Nikolaus in Laach näher kennen zu lernen und durch Zeichnungen zu veröffentlichen, ist eine dankbare Aufgabe, gerne wird jede Zeitschrift für Bauwesen die Veröffentlichung übernehmen.[1])

dann lag es nahe, die Halbsäulen der nachmaligen acht Schiffpfeiler aus dem bereits vorhandenen Quaderstein-Materiale herzustellen. Zu beachten bleibt, daß im Chor, Querhaus und an den zwei Vierungspfeilern die Halbsäulen der Langhauspfeiler mangeln, welche der Metropolitan-Dom St. Martinus in Mainz, sowie die ehemalige Wormser Kathedrale St. Peter, Paul und Laurentius reichlichst besitzen; auch hieraus ist auf die spätere bauliche Änderung der Laacher Säulenbasilika in eine Pfeileranlage mit durchgehends feuersicheren Steingewölben zu schließen. Mein 1864 allzu frühe verschiedener Freund Baurat Dr. Fz. Xav. Geier in Mainz und sein Schwager Oberbaurat Görz in Wiesbaden haben bereits darauf hingewiesen, daß die Gewölbe des Ostteiles nicht im Einklange mit jenen der übrigen großen Räume stehen, daß das Gewölbe der Ostconcha St. Maria nur aus einer einfachen glatten Halb-

Architekt Franz Jacob Schmitt in München,
vorm. Dombaumeister von St. Stephan zu Metz

[1]) Hiezu sandte uns P. Adalbert Schippers folgende Entgegnung: »Da es mir bei der Abfassung meines Artikels nicht um eine Kontroverse, sondern nur um die Darlegung meiner von der Ansicht des Herrn Architekten F. J. Schmitt abweichenden Überzeugung zu tun war, so sehe ich von einem nochmaligen Eingehen auf die Frage ab und überlasse dem Leser die objektive Würdigung der für beide Meinungen vorgebrachten Gründe.«
Somit ist in dieser Zeitschrift eine Fortsetzung der Kontroverse ausgeschlossen. D. R.



ROBERT SEUFFERT (DÜSSELDORF) JESUS UND VERONIKA (VI. KREUZW.-ST.)



GEORG MEYER-FRANKEN — DER VERLORENE SOHN

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1908

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Die Stadt Dresden hat sich mit ihrem gut angelegten Gebäude an der Stübel-Allee zu der wohl spezifischesten deutschen Aussstellungsstadt entwickelt. So bedeutend wie die Städte-Austellung von 1903 und so erregend wie die für das Kunstgewerbe von 1906 ist die »Große« von 1908 nicht; an fruchtbaren Bestandteilen ist sie jedoch reich genug, um eine gemächlichere Wanderung zu lohnen. Vergangenheit voran!

»Kunst und Kultur unter den Sächsischen Kurfürsten« führt uns von der Mitte des 16. in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Stilbildend wie die französischen Könige, marschieren die Kurfürsten auf. Bekannte öffentliche und unbekanntere private Sammlungen, auch von ferne, beteiligen sich — was noch den Wunsch verstärkt, daß endlich die reichen Dresdener Kollektionen einheitlich zusammengefaßt werden. Auffallend ist, wie »frühe daran« wir hier sind: manches möchte man vorerst in eine spätere Zeit verlegen, was da an Reichtümern auch ganz spezieller Kunstzweige, wie z. B. der Intarsia, auftaucht. Doch wirkt viel süddeutsche Arbeit ein; so vermutlich bei dem wohl ältesten Stück, elnem formenreichen gotischen Becher von 1474 aus der überhaupt gut hervortretenden Stadt Zwickau.

Vor der Kurfürstenzeit (seit 1546) liegt die erste Renaissance. Die mannigfaltige Schulwirkung der beiden Cranach beginnt bereits. Auch Peter Flötner wird mehrfach bemerkbar. Mit ihm stehen wir in der Hochrenaissance, unter den ersten Kurfürsten Moritz und August. Die Spätrenaissance fällt in die Zeit der beiden Christian und macht uns auf den Fürstenmaler Z. Wehme († 1686) sowie auf den Plastiker G. M. Nosseni aufmerksam. Vier Johann Georg bezeichnen ein mit dem dreißigjährigen Kriege beginnendes Wellental. Inzwischen fehlt aber nicht Reliefkunst für Gräber u. dergl. und mancher üppige Dresdener Bauentwurf usw.

Durch die gesamte Zeit führt uns ein günstig angeordneter kunstgewerblicher Raum. Zwar ist der Besucher des »Grünen Gewölbes« bereits abgestumpft gegen die protzige Pracht fürstlicher Tafelstücke. Allein die Taufbecken, die Reliefs sowie Gravierungen mit heiligen Szenen und umfangreiche Gelegenheiten, in das spezifische Leben veschiedener Kunsttechniken (wie besonders der des Zinnes) einzudringen, lassen uns das baldige Auseinanderstieben dieser Gesamtheit bedauern.

Vom Barock bis gegen das Empire zu dehnt sich die Gruppe des Meißener Porzellanes. Zwischen den zwei Höhepunkten um 1740/50 und um 1780 scheint eine Lücke zu liegen. Was hier durch die ganze Zeit des Porzellanes hindurch auffällt, sind die geschmackvollen Variationen und Kombinationen der Farben seiner Bemalung. Zu religiöser Plastik erhebt es sich in einer Pietà und einem hl. Johannes, um 1740.

Die drei Fürsten Friedrich August entsprechen kunst-

historisch den drei letzten französischen Ludwig und sind durch drei (zum Teil nachgebildete) Räume vertreten, deren Schönheit dem Besucher vergilt, was er bisher unter moderner Raumkunst zu leiden hatte. In allen tritt der Hofmaler L. Silvestre anregend hervor.

Doch als einzigartige Überraschung ersteht der Porträtist A. Graff in einer eigenen Kollektion wieder. Das war's, was uns gegenüber der Berliner Engländer-Ausstellung als Anlauf zu einem deutschen Äquivalente gefehlt hat! Neben den literarischen Klassikern sind es zahlreiche Adelige und Bürgerliche, die der lebhaften Sprache des Künstlers ihre Physiognomien anvertraut haben — vermutlich hingebender, als es bei heutigen Adelsporträts zu geschehen scheint.

In einem »Ausklingen« der Kurfürstenzeit treten zwischen kunstgewerblichem Allerlei besonders A. F. Oeser als Maler und J. F. Bause als Stecher hervor. Beide haben u. a. je zweimal das Opfer Abrahams behandelt.

Wir verlassen mit diesem Altsachsen auch das bereits bekannte »Sächsische Haus« des Architekten W. Kreis und betrachten in einer kleinen Raumgruppe des Hauptgebäudes »Alt-Japan«. Hier wie dort erschwert die unvollkommene Korrespondenz zwischen den Objekten und ihrer Katalogisierung das Verständnis; doch wird diesem durch ein paar Allgemeinangaben über Japankunst entgegengekommen. Dabei heißt es, wir sollen uns von der Bewunderung der technisch höheren Spätzeit losmachen, »um die Kraft und Ausdrucksfähigkeit der älteren Zeiten, die ... mit um so einfacheren, dafür aber auch um so eindrucksvolleren Mitteln wirken, besser schätzen zu lernen«. Allein das Arrangement der Sammlung läßt uns für diese Unterscheidung der Hauptsache nach im Stich, und vieles Ältere zeigt eine recht umständliche Formensprache. Beginn anscheinend etwa 900 n. Chr. mit einem Bronzespiegel und dann im 14. Jahrhundert mit Tempelplastik usw., zum Teile bereits archaisierend. Mit dem 15. Jahrhundert kommen die hier besonders gut kennen zu lernenden Schwertstichblätter u. dergl., deren Durchbrechungen manchmal negative Silhouetten zeigen, und deren Flächen oft zu den lyrischesten landschaftlichen Stimmungen benützt sind.

Im übrigen ist der Grundzug all dessen bereits von anderen Gelgenheiten her bekannt und ist die Frage geradezu dringend, ob wir denn den Wert der Japankunst an sich und als Vorbild für uns nicht in gefährlicher Weise überschätzen. Namentlich mag dies von den, noch dazu ziemlich einförmigen Farbenholzschnitten gelten: diese Verwandlung der Welt in landschaftliche Dekorationsflächen hat uns vielleicht schon mehr geschadet als genützt.

Was uns das fruchtbarste Vorbild sein kann, benützen wir am wenigsten: jene Andacht, mit welcher die Japaner ihrem Kunstgewerbe einen Reichtum der Ausarbeitung geben, den wir anscheinend in einem Wüten gegen uns selbst unterdrücken — der »Raumkunst« zu Ehren.



OTTO PILTZ (PASING) IM KLOSTERGARTEN

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908



MATTHÄUS SCHIESTL (MÜNCHEN) OSWALD VON WOLKENSTEIN

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

Von letzterer bleiben uns diesmal die »Interieurs« erspart. Die geringe Vertretung des Kunstgewerbes beschränkt sich fast ganz auf zufällige Einzelstücke (in einem mehrteiligen Saale der »Dresdener Zunft«). Edelmetall steht voran, mit relativ nicht wenigen kirchlichen Geräten. Die Formen bevorzugen reine Flächenwirkungen, häufig mit unvermittelten und kleinwinkeligen Übergängen zwischen den Flächen, wie es auch für die moderne Architektonik nicht mehr neu ist. In dieser Weise lernen wir Arbeiten von H. Ehrenlechner, K. Feuerriegel, A. Roesner, A. Sonnenschein und besonders von K. Groß kennen. Mehrere Namen müssen wir übergehen, und zwar bei tüchtigen Arbeiten — auch in der Buchkunst. Unter den Entwürfen für Möbel und für Textilien ragen die von O. Gußmann hervor.

Das architektonische Interieur ist als Dresdener Tradition wieder günstig vertreten. H. Erlwein steht voran; für eine große Halle und für einen Brunnenhof, die beide dem Gesamtbau eine wirkungsvolle Achse geben, ergänzen ihn G. Wrba (dessen Plastikmodelle einer Volksbadeanstalt zugute kommen werden) und O. Hempel. Die graphische Abteilung ist mit einfachem Geschmack durch die »Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst« ausgestaltet und ausgestattet.

Von den Künstlerbünden u. dgl., in denen sich jetzt noch mehr als früher besonders die Maler gruppieren, hat nur der Wiener »Hagenbund« seinem Heim eine spezielle Ausstattung gewidmet — »apart«! Den Stuttgartern gibt Haustein ein hübsches Paneel. Unter den übrigen Gruppen dehnt sich am umfassendsten der »Deutsche Künstlerbund« aus. Drei Säle gehören der »Dresdner Kunstgenossenschaft«, zwei den »Elbiern«, einer der »Mappe« (die gleich den Kunstgewerblern ebenfalls beinahe nur Dresdener vereinigt). Je ein Saal gehört den Leipzigern, einer »Künstlervereinigung« und einem »Künstlerbund«. Drei Säle sind auf die Münchener verteilt: »Secession«, »Scholle« und »Künstlergenossenschaft«. Bundlos kommen in je einem Saale Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Königsberg. Drei von den restierenden Räumen tragen die Aufschrift »Wilde«.

Architektur ist im übrigen spärlich vertreten. Für Kirchenbau (wohl nur protestantischen) verdient den Vorrang Fritz Schumacher, zumal durch seine Hagener Kirche. R. Schilling und J. Graebner skizzieren u. a. einen Kirchenentwurf mit gut modernisiertem Barock. W. Lossow und M. H. Kühne arbeiten besonders ländliche Kirchen. Für Ausmalungen liegen mannigfache Entwürfe vor, die beachtenswertesten wohl von dem schon erwähnten O. Gußmann; seine wertvollen Entwürfe für die Mosaikfirma Puhl & Wagner sind hier nur dürftig vertreten.

Kirchliche und weltliche Architektur beschränkt sich auf Dresdener Künstler. Der letzteren gewinnen das meiste ab: R. Kolbe (Hamburger Wasserturm), O. Kramer (Dresdener Justizgebäude) und G. Wrba, falls man seine Brunnenmodelle für Nördlingen und Kempten (von 1900 und 1902) nicht schon zur Plastik rechnet.

Auf diesem Übergange läßt uns auch die Grabkunst verweilen. Neben schreiend Derbem steht Sinniges von Jenny Doussin und von K. Hoffmann. E. Hottenroth zeigt unter mehreren Photographien ausgeführter Werke ein Grabmal, dessen Plastik gut aus der Tektonik herauswächst. Die fast ausgestorbene Spezies der Grabplatte vertritt (anscheinend für Metall) K. Groß. Ein Grabmal von A. Hohrath zeigt wieder den obenerwähnten Typus der leisen Flächenwendungen. (Schluß folgt)



Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.







BRUNO EHRICH (DÜSSELDORF) WELTENRICHTER

Mosaikentwurf für den Dom in Schleswig. Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

EINE KREUZIGUNGSGRUPPE DER FRÜHRENAISSANCE IN GROSSOSTHEIM BEI ASCHAFFENBURG

Von Dr. M. K. ROHE

Zu des Deutschen ärgerlichsten Seiten, wenngleich man ihr wiederum manche Erweiterung und Bereicherung unserer Kultur zu danken hat, gehört entschieden seine immer noch eifrige und mitunter auch recht geschmacklos sich äußernde Vorliebe für alles Fremdländische, alles jenseits der schwarz-weiß-roten Grenzpfähle Entstandene. Auf einer Reihe von Gebieten sind wir über die auswärtigen Verhältnisse besser orientiert wie über die eigenen; unsere Kunstwissenschaft beispielsweise liefert für solche Behauptung einen sprechenden Beweis. Wie vielen Nationen haben wir nicht ausgeholfen, Wissen zu sammeln über ihre Kunst vergangener Tage; nur bei uns zu Hause sieht es mehrfach noch schlimm aus, liegt manches noch bös im argen. Vor allem in der Geschichte deutscher Bildnerkunst. Ungezählte Entdeckungen sind da noch zu machen, allerorts die Zusammenhänge aufzudecken; ja, es fehlt noch am Fundamentalsten, an einer ausreichenden Inventarisation der Denkmäler. Weshalb man denn auch bei Wanderungen in deutschen Landen auf Schritt und Tritt Skulpturwerken begegnet, die einem die stärkste Überraschung bereiten, und deren Betrachtung für die Erkenntnis der Entwicklung unserer Plastik von eminentester Bedeutung ist. Ein solch bisher völlig übersehenes Meisterwerk deutscher Bildhauerkunst steht in dem kleinen Marktflecken Großostheim, anderthalb Stunden etwa südwestlich von Aschaffenburg, in einer Kapelle an einem der Eingänge des Ortes: eine steinerne Kreuzigung, die sich aus mehreren lebensgroßen Figuren zusammensetzt. Das Material der Gruppe ist der an vielen Orten des Maingaus gebrochene rote Sandstein, und die Konfiguration ist heute folgende:

Hinter einem Altartisch (Abb. S. 283) erhebt



MATER DOLOROSA
Zu Abb. S. 283. Text S. 284

sich auf einem Postament ein breites Steinkreuz, das den Erlöser trägt. Ihm zur Seite stehen die Gottesmutter und Johannes der Evangelist und diese drei wiederum werden von den Kreuzen der Schächer flankiert, welche in qualvoller Weise mit Tauen an Kreuzesstämmen festgebunden sind. Ganz links, vom Beschauer aus, kniet auf einem Steinblock Maria Magdalena.

Der Eindruck, den die Gruppe macht, ist ein ungeheurer, die photographische Abbildung gibt davon kaum einen Begriff, und wäre gewiß noch gewaltiger, hätte man die ursprüngliche Anordnung unangetastet gelassen. Denn der Altartisch und Teilstücke der Postamente sind, wie man auf den ersten Blick ersehen kann, neuere Zutaten, die steinernen Zeugen einer unbedachten späteren Veränderung. Abgesehen davon, daß dabei das unten am Kreuzesstamm Christi eingemeißelte Datum der Aufstellung unserer Gruppe überdeckt wurde (man sieht noch ein A . . . . ar / : anno domini . . . . iar: /), hat man die Magdalena, welche, wie ich noch nachweisen werde, ursprünglich am Fuße des Mittelkreuzes kniete, von dort weg und auf die Seite gerückt und damit die künstlerische Geschlossenheit der Gruppe wesentlich zerstört.

Über den Ursprung unseres Werkes, seinen Meister, wissen wir so gut wie garnichts; ich fand nur in Steiners »Geschichte des Bachgaus und seiner Altertümer« [1]) die Nachricht, daß die »gleich vor dem Flecken nach Großwallstadt hin stehende Kapelle zum Heiligen Kreuz 1513 renoviert oder vielleicht auch neu erbaut worden ist« und weiterhin heißt es dort noch, daß die zwei Nebenaltäre der Kapelle ihre Existenz der berühmten Leibischen Familie verdanken. Diese Altäre wurden nun allerdings erst im 17. Jahrhundert aufgestellt, aber da sich über dem Pfarrhoftor von Großostheim der Name eines der Mitglieder der gegenannten Familie, Johann Leib, in Verbindung mit der Jahreszahl 1495 vorfindet, so ist die Annahme, es sei jener der Stifter unserer Gruppe, nicht ganz von der Hand zu weisen, da ja, wie wir weiter unten sehen werden, deren Entstehung mit seiner vermutlichen Lebensdauer zusammenfällt. Wäre dem so, so hätten wir auch ein Bildnis dieses Leib aufbewahrt, denn oben an unserer Gruppe, bei dem guten Schächer, wo nach alter Darstellungsweise ein Engel dessen Seele Gott in Gestalt einer nackten Menschenfigur empfiehlt, zeigt der Kopf dieses Seelenfigürchens die sehr porträtmäßigen Züge eines ältern würdigen Herrn, offenbar des Stifters, der durch solchen Symbolismus zugleich auch seine Seele dem Herrn empfehlen wollte.

Allein all das hängt mehr oder minder in der Luft und wir müssen zu einer positiven Betrachtung der Gruppe übergehen. Zunächst zu ihrer ästhetischen Würdigung. An der Gestalt Christi (s. Abb. S. 283) fällt uns sofort ihr etwas merkwürdiger Kanon auf; das Haupt des Erlösers ist im Verhältnis zum Korpus zu groß gehalten. Wohl deshalb, weil der Künstler dieses leidende Haupt Christi besonders betonen wollte. Des Beschauers Auge sollte zuerst davon angezogen werden. Der zu große Kopf stört auch nur bei allzunahem Standpunkt der Betrachtung, während ihm, von eini-

[1]) Den Hinweis auf dieses Werk gab mir gütigerweise Hochwürden Herr Pfarrer K. B. Leist von Großostheim.



KREUZIGUNGSGRUPPE IN GROSSOSTHEIM

ger Entfernung aus gesehen, ganz die richtige Bedeutung zukommt. Der Kopftyp selbst ist kein sehr idealer, er zeigt wenig Durchgeistigung, ja berührt in seiner Unbedeutendheit nicht einmal sympathisch. Die Wiedergabe seelischer Qualitäten war, wie sich dies auch weiterhin verfolgen läßt, nicht die Stärke unseres Meisters; seine eminente Begabung liegt vielmehr auf äußerem formalem Gebiet. Dies lehren uns sofort die Akte Christi und der Schächer. Mit Absicht hat der Künstler gerade beiden letzteren so komplizierte Stellungen gegeben; er wollte dartun, wie sehr er den Körper und dessen Bewegungsmöglichkeiten schon beherrschte und in dem gestreckten Körper des bösen Schächers beispielsweise liegt eine plastische Wucht, wie man sie in der deutschen Frührenaissance nicht häufig zu sehen bekommt[1]). Dagegen ist die Charakterisierung gerade hier wieder eine sehr

[1]) Die Schächerfiguren waren ursprünglich gänzlich unbekleidet. Bei den Veränderungen in der Kapelle gab man ihnen Schamtücher aus Stoff, die mit roter Steinfarbe übergangen wurden.



HL. JOHANNES
Zu Abb. S. 283. Text nebenan

mangelhafte. Statt bitterem Hohn zeigt das Gesicht nur den Ausdruck gutmütigen Spottes. Neben seiner schon so hervorragenden Kenntnis der Anatomie des nackten menschlichen Körpers zeichnet unseren Meister fernerhin seine Größe der Auffassung aus. Er bemüht sich mit Erfolg, aus dem Kleinlichen, Detaillierten der Spätgotik heraus zu monumentaler Gestaltung zu kommen. Doch sind dabei die Zusammenhänge seiner Kunst mit der Gotik noch gut erkennbar. Vor allem in der Gestalt der Gottesmutter (Abb. S. 282). Man sieht hier den Meister noch nicht mit demselben frischen Wagemut wie bei den Akten Neuland betreten, er schließt sich noch enge an die älteren Vorbilder an. Das Gewand ist noch nicht vom Körper aus behandelt und ihm dienstbar gemacht, sondern umgekehrt ist, wie dies in der Gotik die Regel war, der Körper in die Draperie hineingezwungen. Auch besitzt die Madonna noch ganz die geschwungene gotische S-Linie und im Gegensatz zur epischen Auffassung der übrigen Figuren ist sie noch ziemlich lyrisch empfunden. Wie die schlanken Hände innig über der Brust sich kreuzen, darin liegt noch viel von der Sensibilität der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In der Anordnung der Gewandfalten aber bricht schon die kraftvollere Auffassung durch, wenngleich hier ein gewisser Zwiespalt nicht völlig überwunden wird. Denn im ganzen vereinfacht unser Meister die Kleidermassen dann doch nicht so, wie er dies mit den Detailzügen tut, die er in schon klaren Rhythmen weite und glatte Flächen umspannen läßt. Es erhält dadurch die Unterpartie der Figur etwas Ungefüges, Plumpes, das zu dem zierlichen Oberkörper in starkem Kontrast steht. Frei von solchen Unsicherheiten ist bereits die Figur der Magdalena. Wahrscheinlich lagen zwischen ihrer Entstehung und jener der Madonna die Arbeiten an den Schächergestalten. Denn der Körper wird hier schon durchaus als Grundlage des Gewandes genommen. Auch der Gewandstil zeigt gegenüber jenem der Madonna einen leisen Wechsel, der keineswegs allein durch den Gewandschnitt und die Mode bedingt ist, sondern einer geänderten Empfindungsweise entspringt. Er ist feineckiger, weist eine Reihe von Brechungen und Biegungen auf. Abermals einen Wechsel des Geschmacks bringt dann die Gestalt des Johannes (Abb. nebenan). Dieser mit seiner pathetischen Gebärde, dem willenskräftig emporgenommenen Kopf mit der Lockenfülle, den entschlossen gefalteten Händen und dem jäh umgeschlagenen Gewandzipfel gibt schon eine Vorahnung des Barocks, des »Pauken- und Trompetenstils«. Der starken Bewegung in der Haltung entspricht dabei eine zügigere Gewandbehandlung. Kein kleinliches Wenden und Biegen der Faltenzüge ist mehr zu sehen, der Fluß ist ein ununterbrochener.

So repräsentiert unsere Gruppe drei, oder wenn man will, auch vier verschiedene Stilstufen. Die nahesten Beziehungen zur Gotik unterhält die Madonna, dann kommen die Akte mit ihrer neuen Naturerkenntnis, dann die Magdalenengestalt mit ihrem feingliederigen Gewandstil, der die grobschlächtige Eckigkeit des vorausgegangenen etwas abmildern soll, und schließlich das technische Maëstrotum des Johannes, bei dem dem Meister die Ruhe und die schlichte Gebärde nicht mehr ge-

ALEXANDER HOFER (DRESDEN)

GRABLEGUNG (RELIEF)

nügt. Wenn trotzdem eine einheitliche Wirkung zustande kommt, so spricht dies sehr für das kompositionelle Geschick unseres Bildners. Eine andere Frage jedoch ist die: wieso und woher kommen all diese Stilverschiedenheiten in ein und dasselbe Werk? — Hier rühren wir an die Frage nach der Abstammung unseres Werkes.

Die Diözesangrenze ist es, innerhalb der man während des Mittelalters und auch lange nachher noch größtenteils Aufschluß erhält über Provenienz und Art eines Kunstwerkes. Für unsere Gruppe werden wir, als der kirchenpolitischen Zentrale Großostheims sowohl, wie seiner weiteren Umgebung, des Bachgaus, auf Mainz gewiesen. Seit alters her stand der Bachgau unter Mainzer Regime und die kirchliche Hauptstadt ist ja, wie gesagt, meist auch die künstlerische. Am Bischofssitz Mainz also müssen wir dem Wesen unserer Kreuzesgruppe nachforschen. Und in der Tat sehen wir dortselbst in der plastischen Kunst der Wende des 15. Jahrhunderts und der ersten beiden Dezennien des nachfolgenden Wandlungen sich vollziehen, deren deutliches Spiegelbild wir in den Stilmerkwürdigkeiten unserer Gruppe vor uns haben. Mainz erlebt in jener Zeit einen starken Aufschwung der plastischen Kunst. Vergleicht man beispielsweise die stattliche Reihe der Grabmäler von Mainzer Bischöfen im Dom dortselbst mit jener des Würzburger Domes, der ebenfalls ein reiches Material liefert, so bekommt man ein deutliches Bild von der unterschiedlichen Entwicklung der Skulptur in den beiden angrenzenden Sprengeln. Während im 14. Jahrhundert die Würzburger Denkmäler den Mainzischen an Qualität entschieden über sind, ändert sich die Situation schon wesentlich im 15., ganz besonders an dessen Wende. Tillmann Riemenschneider bedeutet für die plastische Kunst des östlichen Landes einen Höhepunkt, in gewissem Sinn zugleich aber auch einen Schlußpunkt. In ihm vollendet sich im höchsten Maße, wonach das 14. Jahrhundert strebte; seine Kunst zeigt die vollkommene Beherrschung der Ausdrucksmittel. Aber selbst in ihrem reifsten Stadium haftet seinen Figuren immer noch etwas vom Gehalt und Wesen der Gotik an und die Würzburger Kunst läßt es auch nach des Meisters Tod zunächst bei dem von ihm Erreichten bewenden. Der Schatten des großen Meisters hält seine Nachfolger nieder. Anders in Mainz. Dort rührt und regt es sich vom Ende des Jahrhunderts ab an allen Ecken und Enden, man drängt mit Macht aus dem Bürgerlichen der Gotik heraus nach Größe und Vornehm-



W. STEINHAUSEN (FRANKFURT A. M.) CHRISTUS

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908



WILHELM STEINHAUSEN (FRANKFURT A. M.) SELBSTPORTRÄT

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast [illegible]

heit der Auffassung. Die Renaissance bricht mit Gewalt durch. Von 1504, der ungefähren Entstehungszeit des Denkmals für den Mainzer Erzbischof Berthold von Henneberg an bis 1520 jagt dort ein Stil den andern. Dann ist das Ziel erreicht, die Skulptur zu völliger Freiheit und repräsentativer Größe durchgedrungen. Gehen wir den Stilmodifikationen in Mainz in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts einmal etwas näher nach. Das oben erwähnte Henneberg-Denkmal soll den Ausgang bilden. Seine Stilentwicklung entspricht ungefähr dem, was wir an der Großostheimer Gottesmutter sehen. Noch ein leiser Nachklang der Gotik in Haltung und Arrangement der Gewandfalten, letztere aber doch schon einheitlich gesehen und in große Rhythmen zu bringen versucht. Gegen die vorangegangene Zeit ist alles viel geregelter, durchsichtiger geworden. Vier bis fünf Jahre später als das Denkmal für den Henneberg mag der Stein für den Mainzer Erzbischof Jakob von Liebenstein entstanden sein, der die nächste Entwicklungsstufe repräsentiert. Man sieht an ihm gegenüber dem geordneten Gewandstil des Henneberg jenen bizarreren, feingliedrigeren Stil von der Art unserer Magdalena, für den ein etwas unruhiges Hin und Her, hauptsächlichst der Faltengrate charakteristisch ist. Die Faltenzüge stoßen dabei nicht unvermittelt in Winkeln aufeinander, sondern das Aneinanderstoßen wird durch Einkerbungen abgemildert. Der Sinn dieses Stiles beruht auf dem Abscheu, den man auf einmal gegen die starke Eckigkeit des Gewandstiles der vorangehenden Phase empfand. Man drängte auf eine auch im Detail den Körperformen weicher sich anschließende Gewandbildung hin. Immermehr wird das Kleid dem Körper dienstbar gemacht; die Zeiten der Gotik, in denen es allmächtig war, sind vorüber. Auch jene barocke Auffassung des Johannes unserer Gruppe berührt sich mit der ferneren Entwicklung der Mainzer Plastik. Es ist leicht verständlich, daß dort, wo das Können in kurzer Zeit so gewaltig forciert wurde, dies über kurz oder lang zu lediglich mehr technischen Bravourstücken führen mußte, denen gegenüber ein feineres Kunstempfinden in den Hintergrund trat. Unsere Großostheimer Gruppe steht gerade noch auf der Grenze. Wir sehen an ihr, wie verhältnismäßig wenig mehr der Darstellung des Seelischen Beachtung geschenkt ist, anderseits jedoch wird ein Formenadel

erreicht, der unsere größte Bewunderung hervorruft.

Um zur genaueren Datierung unseres Werkes zu gelangen, müssen wir folgendes überlegen. Die Gruppe gibt uns sozusagen eine Zusammenfassung des Entwicklungsganges der Mainzer Plastik während des ersten Dezenniums des 16. Jahrhunderts; dabei aber ist sie in den einzelnen Epochen nicht mehr befangen, sondern deren Geschmackselemente werden von unserem Meister zu einem ziemlich einheitlichen Ganzen zusammengeschweißt. So werden wir, wenn wir die oben zitierten Entwicklungsdaten 1504 und 1508 ins Auge fassen, für unsere Gruppe auf die Jahre um 1510 geführt, und wenn wir uns dabei an die eingangs dieser Zeilen erwähnte Notiz erinnern, der zufolge im Jahre 1513 die Kapelle restauriert oder neuerbaut wurde, so glaube ich, daß wir kaum irre gehen, wenn wir, da angesichts der Kapelle von einer Restauration derselben in jener frühen Zeit wohl noch kaum die Rede sein kann, 1513 sowohl als das Entstehungsjahr der Kapelle, wie auch der Gruppe annehmen.

Keinen Anhaltspunkt haben wir vorderhand zur Identifizierung des Meisters. Bei unserer in deutscher Plastik zurzeit leider noch sehr mangelhaften Denkmalsübersicht ist es zunächst nicht einmal möglich, weitere Arbeiten seiner Hand, von denen wohl noch etliche existieren, nachzuweisen. Merkwürdigerweise findet man selbst in Mainz, obgleich der Schulzusammenhang ein eklatanter ist, keine Spuren von des Bildners Tätigkeit. Da jedoch der Mainzer Kunstzone noch eine Reihe bedeutender und größerer Orte zugehören, wird man ihm aber über kurz oder lang doch wohl näher nachgehen können.

Hier möchte ich nur noch auf eines hinweisen: Dem Thema der Kreuzigung, schon in der älteren Kunst äußerst beliebt, wird gerade vom 16. Jahrhundert ab wieder eine besondere Vorliebe entgegengebracht. Auf Votiven und Epitaphien erscheint es und große Freigruppen in der Art der unseren kommen besonders stark in Aufnahme. Letztere werden zunehmend reicher und machtvoller ausgestaltet und man scheut vor keinerlei Kosten zurück. Ein eindrucksvolles Epitaph mit einer Kreuzigung findet sich im Kreuzgang von St. Stephan in Mainz schon aus dem Jahre 1485 vor; es ist dem Gedächtnis der Kanoniker Arnold Strohhut und Hermann German gewidmet. Zwischen ihm und einer ebenfalls der Mainzer Zone angehörigen Kreuzesgruppe, jener zu Frankfurt am Main, die von Heller gestiftet wurde, ist zeitlich die Großostheimer Gruppe einzureihen. In der äußeren Anordnung haben die Frankfurter und Großostheimer Gruppe viele Berührungspunkte, vor allem ist durch die in beiden Gruppen ähnliche Stilmischung der Schulzusammenhang ein deutlicher. Stilistisch dagegen haben sie wenig miteinander zu tun. Bei der Frankfurter Gruppe kommt das barocke Element viel viel stärker zur Geltung. Eine dritte große Freigruppe findet sich wieder in Mainz selbst; auch hier herrscht eine stark barocke Auffassung vor. Die drei Arbeiten müssen kurz nacheinander entstanden sein. Nebenbei bemerkt, läßt die Betrachtung derselben auch sofort ersichtlich werden, warum man sich bei der Großostheimer Gruppe die Magdalena als ursprünglich unten am Kreuzesstamm Christi angebracht vorzustellen hat. In Frankfurt sowohl, wie auch in Mainz ist sie so angeordnet, und die Gruppen wirken dadurch weit geschlossener wie die Großostheimer. Letztere ist, und das sei hier ausdrücklich betont, von den drei angeführten Gruppen, von denen sich die Frankfurter und jene zu Mainz längst schon eines gewissen Rufes erfreuen, die beste und der von ihr hinterlassene Eindruck der nachhaltigste. Daß man ihr bislang so gut wie keine Beachtung geschenkt hat, zeugt nur davon, wie stiefmütterlich man bei uns noch immer die Plastik behandelt. Da Großostheim außer seiner großen Kreuzesgruppe auch sonst noch, besonders in seiner Pfarrkirche, eine Reihe vortrefflicher Kunstwerke aus früher Zeit aufweisen kann, so empfiehlt es sich für den kunstliebenden Wanderer sehr, dem Ort gelegentlich einmal seinen Besuch abzustatten.

DENKMAL FÜR FRANZ FESTING

Mit dem frühen Hinscheiden des Pfarrers Franz Festing hat die Sache der christlichen Kunst einen schweren Verlust erlitten. Ein unentwegt tätiger, begeisterter Vorkämpfer, hat er die vor Jahren einsetzende moderne Bewegung mit in Fluß gebracht. Sein Name wird daher mit der christlichen Kunst unserer Zeit auf immer verbunden bleiben. Aber nicht nur in der Geschichte soll er fortleben, auch äußerlich sollte sein Andenken der Nachwelt erhalten bleiben. Daher faßten die Freunde den Plan, ihm ein Denkmal zu errichten. Das beste Monument erschien ihnen sein Bildnis: der edel geformte Kopf mit der hochgewölbten Stirne, den offenen, weitausschauenden Augen, dem in festen und bestimmten Linien gezeichneten Mund und den vom Feuer der Begeisterung umlohten und durchleuchteten Zügen. So wie er lange Zeit unter ihnen geweilt, wie



An der Kirche zu Petershausen in Oberbayern. *Text* *S. 288*

BALTHASAR SCHMITT
EPITAPH FÜR FRANZ FESTING

ihn viele gekannt und geschaut hatten, sollte ihn des Künstlers Hand, den Spuren der Natur nachtastend, formen (Abb. S. 289).

Professor Balthasar Schmitt, der dem Verewigten im Leben nahe stand, hat diese keineswegs leichte Aufgabe glänzend gelöst und die Züge Festings in Erz lebensvoll wieder erstehen lassen. Das in Medaillonform und in Hochrelief ausgeführte Porträt bildet den natürlichen Mittelpunkt eines in einfachen architektonischen Formen gehaltenen Epitaphiums. Außer diesem Bronzerelief enthält es nur noch wenige Schmuckformen: einige Schilder mit dem Wappen der Kunst und dem Symbol des Priesters, dann ein von Strahlen umgebenes Kreuz und die Inschrift »Der edlen Kunst halfst voll Begeisterung du den Weg bereiten, damit sie wieder eintrete in das Haus des Herrn«; ferner die Daten und Orte des Geburts- und Sterbetages und die schlichten Worte: »Gewidmet von seinen Freunden«. Die Schrift ist als ein schmückendes Beiwerk in schönen, klaren Typen gehalten, sie verrät durchaus künstlerischen Einfluß in der Raumverteilung und Anordnung.

Schlicht und einfach, kernig und kräftig und doch edel und monumental in seinen Formen und in seiner Wirkung ist das Denkmal, das an der Stätte seines seelsorglichen Wirkens das Andenken des edlen und seltenen Mannes dauernd festhalten wird. A. H.

JOHANN VON SCHRAUDOLPH

Von MAX FÜRST, München

Am 13. Juni waren hundert Jahre abgelaufen, seit der als christlich religiöser Maler hochgeschätzte Joh. Schraudolph zu Oberstdorf im bayerischen Allgäu das Licht der Welt erblickte. Kein Weltkind im üblichen Wortsinne, wohl aber ein allzeit frommer bescheidener Mann, hatte Schraudolph in jungen Jahren das Glück gehabt, unter der Leitung von Heinrich v. Heß bei Ausmalung der Münchener Allerheiligen-Hofkirche und der Basilika des hl. Bonifatius sich zu dem hervorragenden Meister der kirchlich-religiösen Malerei heranzubilden, als welcher er um die Mitte des vorigen Jahrhunderts allgemein anerkannt und gefeiert ward. Zählte er doch zu den auserlesenen Künstlern, denen König Ludwig I. von Bayern ganz besonderes Wohlwollen entgegentrug, und dem daher auch ein Auftrag erblühte, welcher eine der größten Aufgaben kirchlicher Monumentalmalerei umschloß: die zyklische Ausschmückung des ehrwürdigen Kaiserdoms zu Speier.

Die innerhalb der Jahre 1846—1853 im genannten Dome entstandenen Fresken — vierzig größere Kompositionen und ungefähr sechzig Einzelgestalten — bekunden eine Schaffenskraft, die außerordentlich erscheint, und die vor allem nach der technischen Seite



ALBERT PEHLE (DÜSSELDORF) PIETÀ

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

in der neueren Kunstgeschichte unübertroffen sich zeigt. Die in diesen vielen Bildern leicht erkennbaren Vorzüge wie Schwächen sagen uns, daß das dramatische Element, wie es in den Fresken der Querschiffe des Domes, welche von St. Bernhard und den Kreuzfahrern, von der Ermordung des hl. Papstes Stephanus berichten, sich zeigen sollte, dem Meister ziemlich ferne lag, daß er aber in all den Darstellungen, denen heiliger Friede und verklärte Ruhe nötig, so in der Krönung Mariens in der Apsis des Domes und zahlreichen alt- und neutestamentlichen Szenen des Langhauses, jene glückliche Hand besaß, wie sie die kirchlich-religiöse Malerei nicht besser und zusagender finden kann. In gewissen Kreisen betont man allzu gerne, daß Schraudolph keinen geistreichen, der Spekulation zugänglichen Künstler verrät. Unzweifelhaft fehlte ihm die Ideengewalt eines Cornelius, auch Führichs und Steinles Gedankenfülle stand ihm nicht zu Gebote. Was ihn als Eigenart ziert, ist die Schlichtheit des Erfassens, die einfache Klarheit seiner Darstellungsweise und besonders die warme, enge Fühlung, die er in seinen Werken mit dem Empfinden der reinen und meist kindlich fühlenden Volksseele festzuhalten vermag. Darin liegt der Grund, weshalb Schraudolph besonders zu schätzen ist. Wir stehen nicht an, ihn vor vielen seiner berühmten Berufsgenossen als den besten und sichersten Interpreten der religiösen, gläubigfrommen Volksgesinnung zu bezeichnen.



VALENTIN KRAUS (MÜNCHEN) WILLKOMMENGRUSS

Kunstausstellung in Dresden [illegible] — Text S. [illegible]

Gelehrte Freunde des Mittelalters haben bekanntlich bitter geklagt, daß der Maler des Speierer Domes nicht Bilder und Figuren in altertümelnder romanischer Stilschablone geboten, daß er gar zu ehrlich seine eigene Sprache gesprochen, die naturgemäß nur jene der neuverjüngten religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, der Zeit König Ludwigs I. sein konnte. Wir rechnen ihm dieses vermeintliche Vergehen nur als einen Vorzug an, denn wiederum kömmt es dem christlichen Volke zugute, wenn man in zugänglicher und verständlicher Form zu ihm redet. Die kirchlich-religiöse Kunst, welche die Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen erstrebt, gehört doch weiterhin der breiten Masse des Volkes, und nicht der kleinen Gelehrtengruppe, die ja selbst häufig über ihre Kunstthesen in Streit gerät und Rücksichten auf die Allgemeinheit, auf seelische Bedürfnisse, auf die Wandelungen der Zeit, auf die guten Rechte von Kunst und Künstlern meist nicht zu kennen scheint.

Verhielt sich Schraudolph in seiner Kunst somit ablehnend nach der hyperkonservativen Seite, so machte er anderseits auch gegen jene noch bei seinen Lebzeiten aufdämmernde radikale Strömung, welche die kirchlich-religiöse Kunst in realistische Bahnen drängen möchte,

welche in der Plebejisierung der erhabenen Gestalten unserer hl. Religion einen Gewinn zu erblicken vermeint, energisch Front. Er bewies eben in jeder Weise ein gesundes, korrektes Fühlen und Denken, und besaß als ernster, tiefreligiöser Mann genaue Kenntnis der Grenzen, welche der Kunst, vor allem der kirchlichen, vorgezeichnet sind, wenn sie eine wirklich veredelnde Wirkung ausstrahlen und eine nach dem Transzendentalen hinweisende Bestimmung festhalten will. Das künstlerische Glaubensprogramm, das Schraudolph mit den meisten seiner Zeitgenossen teilte, wird daher wohl auch niemals völlig umgestürzt werden: die besten Kunstwerke sind jene, in denen eine edle, reine Psyche aus edlen, schönen Formen spricht.

Bildete die Ausschmückung des Speierer Domes gewissermaßen das Lebenswerk Schraudolphs, so war er dennoch auch außerdem vielfach tätig, sich und seiner geliebten Kunst Ehre zu machen. Es ist bezeichnend für die Wertschätzung, für das Ansehen, welches deutsche Kunst und Künstler in den Tagen König Ludwigs I. auch im Auslande besaßen, daß unser Meister nach Abschluß seiner Arbeiten im rheinischen Kaiserdom durch Erzbischof Sibour von Paris das Angebot erhielt, auch dessen Kathedrale mit mehreren Fresken zu schmücken; nur die nach der überaus angestrengten Tätigkeit in Speier für einige Zeit sich fühlbar machende Abspannung ließ Schraudolph den ehrenden Auftrag ablehnen. Zudem war ihm auch darum zu tun, auf wiederholtes Drängen König Ludwigs nun mehr als bisher der Ölmalerei sich zu widmen. Schrieb doch der erhabene, kunstbegeisterte Gönner in mehreren, auf die Arbeiten in Speier sich beziehenden huldvollen Briefen dem geschätzten Meister die liebenswürdige Mahnung: »Wiederhole Meinen Wunsch, daß Sie jeden Winter ein (wenn auch nicht mehrere und dieses nur klein) Ölbild malen möchten, da Sie hierin ebenfalls vorzüglich sich bewiesen. Nicht aus der Übung soll man kommen, und denken Sie daran, daß es gar zweifelhaft, ob nach Beendigung gegenwärtiger Aufgabe Sie ferner al fresco zu malen haben werden.«

Wie König Maximilian II. ein umfangreiches Ölgemälde: »Hirten und Könige an der Krippe Jesu« durch den Künstler für die historische Galerie des Maximilianeums herstellen ließ, so sorgte Ludwig I. zunächst für eine würdige Bereicherung seiner Neuen Pinakothek mit Schraudolphschen Gemälden. In neuester Zeit hat man die Ehrenplätze, die der große Wittelsbacher seinen geliebten Künstlern angewiesen, allerdings vielfach geschmälert und durch ein oft kühnes Durch- und Nebeneinanderhängen älterer und moderner Werke den ehemals so harmonischen Eindruck dieses Kunsttempels sehr fühlbar beeinträchtigt. Es mag sich daher manches Gemälde Schraudolphs, das auf kirchlichen Altären zur Aufstellung kam, dort wohler fühlen als seine der christlichen Heilsgeschichte entnommenen Darstellungen in den Sälen und Parterre-Verließen besagter Pinakothek. Nicht wenige Schraudolphsche Altargemälde sind nach fernen Landen gebracht worden; eine andachtsvoll gehaltene »Himmelfahrt Mariä« gelangte nach dem syrischen Zahlè an den Gehängen des Libanon, ein anderes tiefempfundenes Bild: »Maria, Johannes und Magdalena die Hammerschläge von Jesu Kreuzigung vernehmend«, (Wiederholung in der Neuen Pinakothek) in eine der Kapellen der Kirche des hl. Grabes in Jerusalem. Eines der edelsten und weihevollsten Gemälde: »Maria als Königin des Rosenkranzes« verblieb erfreulicherweise der Heimat; es schmückt den Altar einer Kapelle zu Oberstdorf und bildet das schönste und wertvollste Andenken, das der frommgesinnte Meister dorthin gestiftet hat.

Hervortretendes Gichtleiden, noch mehr aber die merkliche Abwendung der jungen Kunstbeflissenen von der religiösen Kunst, veranlaßte Schraudolph im Jahre 1878 seine Stelle als Lehrer an der Kgl. Akademie niederzulegen. Schmerzlich fühlte er die Vereinsamung, welche die sich wandelnde Zeit über ihn und seine geliebte Kunst verhängte. Um so inniger hielt er an den zeitlebens vertretenen Idealen und an seiner heiligen Religion fest, die ihm die letzten Tröstungen bot, ehe er am Pfingstsamstag (31. Mai) des Jahres 1879 sanft entschlummerte. Als man die Leiche des Meisters im alten südlichen Friedhofe Münchens zur Ruhe bettete, da hatte — angesichts der Bedeutung und des einstigen Ansehens, welches Schraudolph genossen — in dem an sich bescheidenen Grabgeleite nur eine ganz kleine Schar ehemaliger Schüler sich eingefunden, um dem Heimgegangenen die übliche letzte Ehre zu erweisen. Mit Wehmut konnte man dabei empfinden, wie die christlich-religiöse Kunst und einer ihrer besten Vertreter außer Kurs gekommen war. — Wenn nicht alle Anzeichen trügen, beginnt in unseren Tagen der Stern der christlichen Kunst wieder heller zu leuchten. Mit warmer Begeisterung versuchen junge Kräfte erneut das Banner zu entfalten, das einst Johann v. Schraudolph hochgehalten. Möge der Geist des frommen Meisters über diesen edlen Bestrebungen walten, denn es ist höchste Zeit, daß neue,

GEBHARD FUGEL — DAS HL. ABENDMAHL

[illegible]

mutige Scharen die christlichen Kunstideale wieder zur Geltung bringen, um der vielfach wahrnehmbaren Verrohung und Entsittlichung der Kunstgebiete einen kräftigen, heil- und nutzenbringenden Damm entgegenzusetzen.

DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

Von ALEXANDER HEILMEYER

Die Ausstellung München 1908 hat einen programmatischen Charakter: sie will das gewerbliche Schaffen einer Großstadt in der Weise vorführen, daß sowohl in den ausgestellten Gegenständen, als auch in der Art ihrer Darbietung künstlerischer Geschmack vorherrscht. Sie entwickelt ihr Programm, das noch auf keiner früheren Ausstellung dieser Art zur Durchführung kam, in anschaulicher Weise. Man sieht in das Räderwerk und Getriebe des so vielfach verzweigten öffentlichen Lebens einer Stadt, man sieht in den Betrieb der Schulen, der städtischen Verwaltung, Bauämter, sieht dem Handel und Verkehr zu, betritt die großen industriellen Werkstätten und die Werkstätten, wo Handwerksfleiß und Kunst alle die schönen Dinge erstehen lassen, die München als Kunststadt einen so großen Ruf verschafft haben. Der Ausstellung 1908 ist es gelungen, zu zeigen, daß scheinbar von der Kunst entfernt liegende Gebiete doch von ihrem Geiste beseelt und angeregt werden können, daß es dieser künstlerische Geist ist, der als ein alles durchdringender gemeinsamer Zug durch das Münchener Leben geht. Was uns im allgemeinen noch fehlt, eine einheitliche Kultur, wie sie etwa Nürnberg zur Zeit Dürers oder Augsburg zur Zeit der Fugger aufweisen konnte, das kann natürlich erst allmählich erstehen, es kann nicht durch Ausstellungen gemacht und erzielt werden. Immerhin ist es bedeutsam, daß dieser Drang wieder aus dem hochentwickelten modernen Städtewesen hervorgeht, wo Kapital, Arbeitskraft, weitsichtige Politik, zielbewußte Energie und intellektuelle Kräfte sich vereinigen, um den Boden für eine solche künftige Kultur zu bereiten. Nichts erscheint in diesem Zusammenhange so bedeutsam, als die ausgezeichnete Ausstellung der Münchener Gewerbeschulen. Hier scheint man von dem alten und bewährten Grundsatz ausgegangen zu sein, der verlangt, daß man von unten auf zu bauen anfängt. Ist erst im Handwerk und Kunsthandwerk der rechte Geist zur Arbeit wieder lebendig, genießt erst wieder das Handwerk die rechte Achtung und Schätzung und ist Ehrlichkeit und Solidität in der Arbeit wieder etwas Selbstverständliches geworden, dann ist auch der Grundstein zu einer volkstümlichen Kunst gelegt, dann wird auch diese Gemeingut aller werden, wie schon einmal in früheren Zeiten. Das größte Hindernis, das einer solchen Kunst entgegensteht, gilt es erst noch zu überwinden. Es liegt in dem fließenden Zustand unserer gegenwärtigen Kultur selbst. Alle Werte sind angezweifelt und in den Augen vieler schwankend geworden, ein allgemeiner Zersetzungsprozeß scheint eingetreten, der jeden Augenblick alles in Frage stellt. Diesen Geist von der Ausstellung fernzuhalten, ist auch in dem noch so einheitlich und harmonisch fühlenden München nicht ganz gelungen. Beim Durchwandern der Ausstellungsräume stoßen wir da und dort auf Äußerungen dieses unerquicklichen modernen Geistes. Doch die Ausstellungsleitung war nach Kräften bemüht, den Beschauer auf den festen Boden der guten Münchner Tradition zu stellen.

Schon äußerlich macht sich in der gesamten architektonischen Anlage das entschiedene Streben nach Zweckmäßigkeit und Schönheit geltend. Der prachtvoll gelegene Platz mit seinem Park auf der Höhe hinter der Bavaria bot alle Vorteile günstiger baulicher und zugleich malerischer Anordnung der Bauten, die nach den Plänen des Münchner Stadtbauamtmanns Bertsch ausgeführte Bebauung umfaßt das ganze weite Rund des Platzes. Die Hauptgebäude auf der rechten Seite (vom Haupteingang von der Theresienwiese aus gelegen) sind so angeordnet, daß immer wieder freie Plätze entstehen und sich reizvolle architektonische Bilder darbieten. Die Größenverhältnisse der Bauten passen sich den Größen der alten Baumbestände trefflich an, wodurch manche wertvolle Deckung und Kulisse benützt werden konnte und sich das Ganze von Anfang an als etwas Bodenständiges, Gewachsenes gestalten ließ. Gar reizvoll ist der Anblick der kleinen hübschen Häuschen im Vergnügungspark; ernst und bedeutsam in ihrer Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit erscheinen die großen Hallenbauten. Äußerliche Dekoration oder bloße architektonische Repräsentation ist hier vermieden. Manchmal fühlt man sich noch fremdartig berührt und kühl angeweht vom Geiste einer neuen Zeit mit neuen Forderungen und Bedürfnissen. Man ahnt, es bereitet sich eine Evolution in der modernen Baukunst vor, gegen welche die modernen Malersezessionen harmlose Übergangserscheinungen sind. Durch die Einführung des Eisenbetonbaues werden vielleicht die bisherigen Regeln der Baukunst von Grund aus umgewertet. Man hat dann



GEBRÜDER RANK HAUPTEINGANG

Ausstellung München 1908. Die Pfeilerfiguren sind von Hubert Netzer und Eduard Beyrer

mit ganz neuen statischen Möglichkeiten und Bedingungen zu rechnen und gelangt infolgedessen auch zu anderen Ausdrucksformen in der Architektur. Wie repräsentiert sich diese neue Architektur in ihren ersten Anfängen auf der Ausstellung? Die Antwort darauf geben uns die großen Hallenbauten (Abb. S. 298 und 300), deren merkwürdige Konstruktionsformen leider zum größten Teil durch Einbauten in den Hallen verdeckt sind. Man hätte doch an einer Stelle etwas davon zeigen können; freilich sind diese Formen ziemlich schmucklos, aber doch auch nicht uninteressant für das Auge. Es sind Formen, wie sie manchmal auch bei der Maschine auftreten, bedingt durch die reine Logik der Sachlichkeit. Dagegen boten die verschiedenen Repräsentationsräume Gelegenheit zur Entfaltung von künstlerischen Schmuckformen in der Architektur. Gleich der Empfangsraum in der Halle I, den Prof. Richard Berndl ausgestattet hat, gibt ein gutes Beispiel, wie der moderne Architekt solche Aufgaben zu lösen sucht.

Eine architektonische Hofanlage in derselben Halle, in der ein Brunnen von Adolf von Hildebrand aufgestellt wurde, erhält seinen eigenen Reiz durch die Verbindung von Architektur und Plastik. Architektur und Malerei haben sich in dem Repräsentationsraume für das Kunstgewerbe in Halle II zu schöner Wirkung verbunden. Der von Architekt Otho Orlando Kurz erdachte und gestaltete Raum erhielt reichen malerischen Schmuck durch Gemälde von Fritz Erler. Zu den gelungensten Arbeiten dieser Art zählt die Ausschmückung des von Emanuel von Seidl ausgeführten Restaurationsgebäudes (Abb. S. 296). Hier konnte sich moderne Malerei als angewandte Kunst an den Wänden und Decken des Restaurationsgebäudes und der Wandelhalle in ihren verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, in der strengen stilvollen Art von Julius Diez und in der mehr modernen Weise von Erler, Ludwig Herterich und Becker-Gundahl reich entfalten.

Eine nicht weniger reiche und mannigfaltige Anwendung hat die Plastik gefunden. Sie tritt im architektonischen Rahmen der Ausstellung, wie im Anschluß an die freie Natur, in einer Fülle von Einzelgestalten und Gruppen auf. Im strengen Zusammenhang mit der Hallenarchitektur erscheint sie in den modern empfundenen Beleuchtungskörpern von Prof. E. Pfeiffer und in dem monumen-



EMANUEL VON SEIDL HAUPTRESTAURANT

Ausstellung München 1908

talen und reliefartigen Schmuck der Gebäude. Auch die Plastiken an der großen Fontäne sollen in sich geschlossen eine architektonisch-plastische Einheit darstellen; so wirken sie aber nur aus größerer Entfernung, im übrigen kommen sie nur als gesonderte Erscheinungen zur Geltung. Sehr dekorativ wirken die von Prof. Bradl originell gestalteten kleinen Zierbrünnchen im Garten der Restauration. Hervorragend gelungen sind der durch seine plastische Schönheit ausgezeichnete Brunnen von Georg Römer und die in Bronze und Stein ausgeführten Tierplastiken von Georgii. Bei den Werken der Kleinplastik findet man schöne Münzen und Medaillen von Wadere, Schmitt, Dasio und Paula Riezler.

Will man aber das für München besonders Charakteristische hervorheben, muß man auf die Raumkunst, soweit sie sich auf die Ausstellung von Innenräumen erstreckt, hinweisen. Eine stattliche Anzahl von Wohnräumen kann man als vollständig reife Lösungen des Problems moderner Raumgestaltung und moderner Raumausstattung betrachten.

Ferner sei noch auf das ländliche Gasthaus von Architekt Zell und die Arbeiterwohnstätten von Prof. R. Riemerschmid für die Gartenstadt Hellerau bei Dresden hingewiesen. Dieses moderne Streben nach einer sachlich-zweckmäßigen Raumgestaltung ist bei der Lösung von Wohnräumen nicht stehen geblieben. Den modernen Architekten drängt es zu größeren Aufgaben, bei denen er alle Mittel seiner Kunst entfalten kann. Daher die Vorliebe für Theaterbauten. Es handelt sich dabei nicht allein nur um das Bauen. Hand in Hand damit geht der Versuch einer Reform der Schaubühne. Neue Ideale, welche jenen von vorgestern und gestern direkt widersprechen, sind bezüglich der Ausstattung der Schauspiele aufgetaucht und werden im Ausstellungstheater durchgeführt. So gewagt auch manche dieser Versuche erscheinen, im Gefolge des ganzen Programms der Ausstellung haben sie ihre Bedeutung. Denn so lose auch diese Zusammenhänge mit den sich überstürzenden Strömungen des geistigen Lebens sein mögen, sind sie doch als unmittelbar lebendige Äußerungen dieses nach inniger Vereinigung der Künste strebenden Geistes anzusehen.

Jene von den Wortführern einer »modernen« Kultur so sehr erstrebte Einheit der Künste war mehr als anderthalbtausend Jahre hindurch der christlichen Kunst bis zur Vollkommenheit in allen Erscheinungen aufgeprägt. Jetzt stehen die Dinge freilich auch auf diesem erhabenen Gebiete anders. Noch



MAX LITTMANN KÜNSTLERTHEATER
Ausstellung München 1908

in der Zeit der Erneuerung der mittelalterlichen Stile herrschte eine gewisse Einigkeit der Anschauungen; gegenwärtig aber dürfte die Zerfahrenheit den denkbar höchsten Grad erreicht haben. Ein Bild davon bekommt man auch auf der kirchlichen Abteilung der Ausstellung München 1908 zu sehen, obwohl für sie das allgemeine Programm galt, das nur moderne Kunst als für die Ausstellung geeignet bezeichnet.[1]) Wenn für irgendeinen, so wäre für diesen Teil der Ausstellung nur das Allerbeste gut genug gewesen. Was man in der Abteilung für christliche Kunst in aller Eile aus Werkstätten und Ateliers zusammengetragen hat, zeigt nicht die Höhepunkte, gibt keine umfassende Vorstellung von dem, was heute auf diesem Gebiete in München geleistet wird. Ganz besonders gilt dies von jener Richtung in der christlichen Kunst, die, anstatt sich an den ewig schönen und großen Vorbildern innerlich zu erwärmen, sich in tastenden Versuchen und in schülerhaften Stilübungen nach einer uns vollständig fernliegenden archaischen Formensprache bewegt und sich dabei für modern hält. Man fühlt sich in diesen Äußerungen einer noch sehr unreif anmutenden Kunst gegenüber, die bald in die altchristliche Zeit mit römisch-byzantinischen Anklängen, bald in eine Epoche karolingischer und ottonischer Kunst zurückgreift. Zu all dem kommen noch Einflüsse ravennatischer Kunst und des volkstümlichen, jetzt so beliebten Biedermeierstils.

Ein guter Gedanke war es, Kirche und Friedhof aneinanderzugliedern. Die Architekten Bestelmeyer, der den Friedhof, und Spannagel, der die Kirche erbaut hat, waren sich wohl bewußt, daß sie nur auf solche Art der örtlichen Situation etwas abgewinnen konnten. Es gelang ihnen auch, mehrere reizvolle Ansichten zu schaffen. Der Ausblick von Halle II auf den kleinen Friedhof bietet manches hübsche Motiv, manches anheimelnde Bild dar. — Wir denken vor allem an den schönen Brunnen in architektonischer Umrahmung, ähnlich wie eine Pergola. Einige stille Winkel mit hübschen Gräbern erinnern an einen Klosterfriedhof. Anziehend und fesselnd erscheint auch das Columbarium mit seinen ernsten, dunklen Farben. Der Architekt wußte die Situation zu nutzen. Der unmittelbare Anschluß an den Friedhof ergab

[1]) Auf die kirchliche Abteilung werden wir noch zurückkommen. D. R.



WILHELM BERTSCH AUSSTELLUNGSHALLE I

Ausstellung München 1908

einen harmonischen Übergang zur Kirche, dazu dient ein dem Kirchenschiff vorgelegter Gang, dem sich auch der um den Chor angebrachte Umgang anschließt. Eine Anzahl von Nebenräumen, kapellenartig erweiterten Nischen, Gängen etc. sind der Kirche angegliedert, wodurch allerdings eine gewisse Unruhe in das Gesamtbild kommt. Man erhält keine rechte Vorstellung vom Ganzen, weil alles so sehr zergliedert und zerstückelt ist. Der Grundriß mußte eben nach den verschiedenen Ausstellungsobjekten angefertigt werden. Es handelte sich für den Architekten darum, dieses Vielerlei von Gegenständen, noch dazu mit so stark unterschiedlichen Größenverhältnissen von Altären, Taufsteinen, Glasfenstern, Mosaiken etc. unter Dach zu bringen, wodurch natürlich eine großzügige einheitliche Wirkung erschwert wurde. Am besten gelungen erscheint uns der Hauptraum der Kirche. Von dem Nebenraum hinter der Orgel aus übersieht man den ganzen Raum mit der von Kunstmaler Baierl gemalten Decke und dem in der Apsis stimmungsvoll wirkenden Hochaltar. Er ist aus Muschelkalk ausgeführt und in denselben Formen gehalten wie die Altäre in der Münchner Maximilianskirche. Das Grau des Steines, oft durch eine leichte Vergoldung gehoben und geschmückt, stimmt gut zu dem blanken Messing des Tabernakels, der Leuchter und der übrigen liturgischen Geräte. An den Hauptraum sind drei Seitenkapellen angegliedert. Im ersten Kapellenraum sind Altar und Wände mit Werken der Bildhauerkunst geschmückt. Prof. Balthasar Schmitt hat für den Altar die Sitzfigur »Christus als Lehrer« geschaffen; zur Seite sind Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Jesu angebracht; ebensolche Reliefs schmücken auch die Rückwände. Die Reliefs stammen gleichfalls von Prof. B. Schmitt. Die in feinkörnigem gelblichem Stein ausgeführten Plastiken stimmen vortrefflich zu dem durch ein großes Glasfenster von Boos farbig belebten Raum. In der zweiten Kapelle ist wiederum ein steinerner Altar aufgerichtet. Prof. Max Heilmaier hat dazu ein im Charakter der spätgotischen Meister ausgeführtes Hochrelief der Grablegung beigesteuert. Ein in Lebensgröße in Lindenholz geschnitzter Christus am Kreuz von Göhring erscheint uns als eine hervorragende Arbeit. In der dritten Kapelle ist es die Malerei, die den Raum schmückt und ihm einen ganz bestimmten Charakter verleiht. Prof. H. Bradl hat ein schönes Andachtsbild der vierzehn Nothelfer an die Wand gemalt und die gegenüberliegende Wandfläche mit Sgraffitomalerei verziert, Bilder, die zusammen mit dem in prächtigen Farben gehaltenen Glasfenster von Steinicken und Lohr eine treffliche Wirkung ergeben. Gegen die Aufstellung der Schaukästen mit Paramenten im Hauptkirchenraum sprechen einige praktische und ästhetische Bedenken. Wie hübsch wäre es gewesen, diese in einer Sakristei unterzubringen, um zu zeigen, wie eine solche eingerichtet und beschaffen sein könnte. Im Hauptraume hätte man statt dieser Kästen, die nicht geeignet sind, die Stimmung zu vereinheitlichen

und zu konzentrieren, besser ausser der Orgel noch eine schöne Kanzel und hübsche Ausstattungsstücke, z. B. Kirchenbänke mit Emblemen, Fahnen, aufgestellt, die hübschen Kirchenfahnen in den Schreinen wären hier viel eher am Platze gewesen. Ein angenehmes dämmeriges Licht herrscht in der Taufkapelle. Ihre architektonische Einheit erleidet Störung durch Einbauten, wie die kleine Taufkapelle mit dem romanisch-barocken Türrahmen und dem ganz merkwürdigen Innenraum, der ein Potpourri von allen möglichen Formensprachen darstellt. Im Gegensatz zu dem im Hauptraum befindlichen Altar mit seiner durchaus sorgfältig durchdachten Gliederung und Komposition ist hier ein Altar aus verschiedenen dekorierten Werkstücken zusammengestellt. Das Beste ist entschieden das schöne Material — Treuchtlinger Marmor. Der schon vorher erwähnte mißverstandene Archaismus ist an vielem schuld. Bei der strengeren Durchführung eines einheitlichen architektonischen Prinzips hätte auch dieser Raum ein sehr charakteristisches Gepräge erhalten. Was die Malerei mit der Architektur für Wirkungen zu erzielen imstande ist, das zeigt am besten eine kleine, unter der künstlerischen Leitung von Joseph Huber-Feldkirch ausgeführte Kapelle. Besonders originell ist die Deckenmalerei. Ein grünes Laubgeflecht bedeckt die ganze Fläche. Die Wände sind gleichfalls bemalt und mit hübschen malerischen Motiven und bunter Ornamentik geschmückt. Joseph Huber und unter seiner Leitung Georg Winkler waren hier als Maler tätig. Die hübschen, in der Zeichnung interessanten und wirkungsvollen Glasfenster stammen von Joseph Kreuzer her; sie sind äußerst bemerkenswert. Der Altaraufsatz ist von Cosmas Leyrer nach Entwürfen der Beuroner Kunstschule ausgeführt. Er ist eine Nachahmung des berühmten Antependiums Kaiser Heinrichs II., das sich jetzt im Musée Clugny zu Paris befindet. Dieser Aufsatz



PAUL PFANN — VERBINDUNGSGANG THEATERCAFE



WILHELM BERTSCH AUSSTELLUNGSHALLE III

Ausstellung München 1908

über der Mensa wirkt denn auch, wie wenn eine kleinere Mensa auf eine größere gestellt wäre. Die Bemalung dieser Kapelle ergibt eine Fülle fruchtbarer Anregungen; sie wirkt in ihrer Geschlossenheit und Stileinheit doch weit eindringlicher, als die flüchtig ausgeführten Wandmalereien der Stationsbilder im Umgange an der Friedhofseite.

Im Chorumgang sind fast ausschießlich Glasmalereien untergebracht, Fenster reiht sich an Fenster. Man hat reichlich Gelegenheit, sich mit den gegenwärtigen Bestrebungen auf diesem Gebiete kirchlicher Kunst bekannt und vertraut zu machen. Man kann deutlich bemerken, welchen ausgezeichneten Einfluß hier das Studium der alten Meister ausgeübt hat und wie es Anregung gab, neue Wege einzuschlagen. Die Arbeiten von Lohr, Bradl, Klee, Engels, Carl de Bouché zeigen von der Tradition günstig beeinflußte künstlerische Qualitäten; neue Wege versuchen einzuschlagen: Pacher, Keil und Huber-Feldkirch. Huber-Feldkirch, ein kühnes Talent, bewegt sich bald mit strengen stilvollen Arbeiten in den Bahnen der Tradition, bald setzt er sich über alles Hergebrachte hinweg und versucht und erprobt sein Talent in neuen Ausdrucksweisen und oft gelingt ihm dann der Wurf und er überrascht durch starke künstlerische Wirkungen. Solch trefflich geglückte Proben sind die nach seinen Entwürfen von Rauecker ausgeführten Glasmosaiken, Brustbilder von heiligen Männern und Frauen, die wie alte ravennatische Originale anmuten. Gegenüber der Architektur und Malerei hat die Plastik nur eine bescheidene Vertretung gefunden. Außer den schon erwähnten plastischen Werken an den Altären der Kapellen sind im Hauptraume noch die Apostelstatuen, die Max Heilmaier für die Pfarrkirche in Wasserburg geschaffen hat, aufgestellt. Von den sonst im Dienste der kirchlichen Kunst angewandten Werkformen sind es nur einige Reliefs in Stein, eine schöne Madonna mit Engeln und ein Christuskopf, die die Taufkapelle schmükken. Ein reiches Arbeitsfeld bot hingegen die Grabmalkunst dar. Eine große Anzahl Münchner Bildhauer und Steinmetzmeister hat sich mit originellen Arbeiten eingefunden. Nur hätte man auch hier gerade den Standpunkt der christlichen Grabmalkunst schärfer hervortreten lassen können, wenn man eine besondere Gruppe von solchen Grabmälern arrangiert hätte. Das hätte den unleugbaren Vorzug gehabt, zu zeigen, wie bei aller Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Formen

doch eine einheitliche Idee durch das Ganze hindurchgeht. Hat sich doch die Ausstellungsleitung bemüht, in Werken der profanen Kunst, vor allem in der modernen angewandten Kunst den Zusammenhang aller Erzeugnisse mit den Bedürfnissen des modernen Lebens in überzeugender Weise darzutun. Die christliche Kunst kann nur gewinnen, wenn sie auch ihrerseits auf diesen Zusammenhang hinarbeitet. Sie muß den Zusammenhang mit der profanen Kunst wahren; was ihr aber das allgemeine Kunstleben und die allgemeine künstlerische Schulung nicht zu bieten vermag, das muß sie sich auf eigenen Wegen verschaffen, mit anderen Worten: die christliche Kunst bedarf einer eigenen Schule für ihre besonderen Zwecke, damit die Künstler in die kirchlichen Bedürfnisse und Gedanken eingeführt werden können. Aber auch rein künstlerisch müßte durch eine gut organisierte Schule der Unterbau für die christliche Kunst ganz bedeutend gekräftigt und verbreitert werden!

Eine gediegene fachliche und sachliche Ausbildung, besonders in den verschiedenen Zweigen des kirchlichen Kunsthandwerkes, Altarbau, Metallarbeiten, Glasmalerei, Mosaik, Paramenten usw. würde der modernen christlichen Kunst einen Bestand von künstlerisch geschulten Kräften zuführen, der für die Gegenwart und Zukunft von größter Bedeutung und großem Nutzen wäre. Es ist nicht notwendig, diesen Gedanken in allen Einzelheiten auszuführen, ein Hinweis auf die glänzenden Erfolge der Münchener Gewerbeschulen auf der Ausstellung 1908 genügt.

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1908

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

(Schluß)

Die eigentliche Plastik bietet für christliche Kunst wenig, doch recht Gutes. Dem zu frühe gestorbenen A. Hudler gilt unsere Hochschätzung auch jetzt wieder. Sonst steht ein Relief der Grablegung von A. Höfer voran (Abb. S. 285); eines vom barmherzigen Samariter bringt G. v. Bochmann, eines von der Berufung des Saulus F. Hecht.

Dagegen überrascht quantitativ und sogar qualitativ die Porträtbüste. Auch hier ist G. Wrba voran, zumal mit Bronzebildnissen von Kollegen; doch auch S. Werner (zugleich mit Porträtradierungen) und neben diesen Dresdenern der Münchener C. A. Bermann verdienen Hervorhebung. Ungern opfern wir der Raumersparung zahlreiche andere Namen; doch sei noch der Marmorreliefporträts des Römers E. J. Epple gedacht.

Nicht soll die häufigere Verwendung des Holzes übergangen werden; neben dem uns vor kurzem in Berlin begegnenden E. Müller-Braunschweig würden für das Holzporträt noch Namen aus Hamburg, Berlin, Dresden zu nennen sein. In sonstiger Holzplastik erinnern uns an eine neuerliche Erfahrung aus der Berliner Secession die stark stilisierenden Reduzierungen auf wenige Flächen bei den Tierstücken des Wieners F. Barwig; für Stein arbeitet ähnlich der Münchener M. O. Müller. Auch Holzmalereien von H. v. Schaffgotsch aus Wien sind eine hier zu nennende Kuriosität.

Sonstige bessere Plastik könnte noch einige Namen bringen. A. Schreitmüllers »Germanenmutter« wird wohl mit Recht populär werden. R. Königs »Die Wahrheit« und A. Langes »Quelle der Kraft« sind im guten Sinne des Wortes herber. Gut empfunden ist die Bronzestatuette »Willkommengruß« von Val. Kraus (Abb. S. 291).

Mit dem bekannteren Namen des Müncheners H. Hahn, der ein »Amerika« und ein »Deutschland« gegenüberstellt, kommen wir zu den Münzen und Plaketten. Sein »Ignis de coelo« fügt sich trefflich in die Kreisform hinein. Sind die Stimmungsszenen auf den Plaketten des Leipzigers H. Zeißig etwas gar »malerisch«, so bleibt sein Landsmann P. Sturm trotz Weichheit mehr beim Plastischen. Seinen Plakettporträts reihen sich solche von dem Dresdener F. Hörnlein und von anderen an.

Und nun die mehr als zahlreichen Gemälde! Unsere Ausstellungen sind Ausschüttungen des Kraftvorrates der Künstler, der nicht richtig, d. h. nicht im Dienste kirchlicher und weltlicher Bauten verwendet wird. Künstler, Kunstfreunde, Kritiker sollen nun die Folgen des hilfesuchenden Hin- und Hergreifens tragen, auch wenn sich diesem Nachteile der Vorteil des »Erschließens neuer Gebiete« gesellt. Ohne ungerechtes Vorübereilen vor tausendfachen Werten geht es da nicht ab. Ungerecht wird wohl auch jeder Versuch, gemeinsame Züge und einheitliche Typen aufzustellen; dazu fehlt uns so sehr eine Kulturgleichung, daß Proteste von allen Seiten bevorstehen. Daran mahnt kaum eine Ausstellung so sehr wie diese Dresdener; und noch mehr als früher fühlen wir uns gewarnt vor der Verwechslung einer solchen Exposition mit einem zureichenden Abbilde gegenwärtiger Kunst. Ein paar Atelierbesuche schon können davor behüten; und Schreiber dieses dankt einer Besichtigung jener »Deutschen Werkstätten« manche Korrektur seiner früheren Ausstellungseindrücke.

Dazu kommt noch die Menge des Bekannten. Die besseren religiösen Gemälde sind bekannt; voran Gebhardts »Moses schlägt Wasser«, »Christus vertreibt die Händler« und »Der arme Lazarus«. F. Kunz und H. Ritzenhofen werden gerne wieder begrüßt; R. Müller rühmen wir abermals lieber ob seiner Landschaft und Graphiken. Neu und sehr beachtenswert tritt der Dresdener K. Wohlrab mit seinem großen »Kreuzige!« auf. Der Königsberger O. Heichert setzt den guten Eindruck, den er im Vorjahre zu Berlin gemacht, durch ein Kruzifix-Altarbild fort, das allerdings etwas gar skizzenhaft gehalten ist (sowie durch Porträts).

Der später zu erwähnende Lührig malt einen rumänischen Archimandriten mit zwei Begleitern, wohl nicht einzig um der goldenen Paramente willen. Des Berliners R. Dammeier »Feierabend« ist weltlich gedacht, imitiert aber gut eine Heilige Familie; dagegen des Stuttgarters C. Speyer »Flucht nach Ägypten« ist wenigstens biblisch gedacht und gut gemacht, führt aber erst recht in weltliche Stimmung zurück. Die Pietà des ebenfalls noch zu erwähnenden Zwintscher (1906) ist von einem achtungswerten Ernst. Den Düsseldorfer C. Meyer sehen wir mit Stadtbildern lieber als mit seinem »Christus im Tempel«; und H. Looschens »Sonntagsruhe« mag inniger wirken, als eine falsch gegriffene Kirchenkunst.

So verfolgen wir auch mit Sympathie das üppige Interesse an der Abbildung äußerer und innerer Kirchenansichten und lassen uns von G. Kuehl nach Über-

lingen usw., von O. Rossow in den Harz, von H. Hermanns nach Sevilla, von A. Engstfeld in seine Stadt Brügge, von J. Brockhoff nach Fürstenfeld, von L. Dettmann nach Lübeck, von E. Körner nach Ossegg, dann von F. Dorsch, A. Laupheimer, J. Ufer und F. Beckert zu anderen Kircheninterieurs u. dgl. führen. Drei kirchliche Freilichtszenen verdienen Erinnerung: M. Sterns »Hochamt in den Dünen«, W. H. Titcombs »Fischerprozession in Kornwall« und besonders das Gouachebild »Pardon in der Bretagne« von H. v. Bartels, der im übrigen wieder gut landschaftlich kommt.

Gemalte Porträts die schwere Menge, einschließlich eines Prunkraumes für F. A. Kaulbach! Von bekannten Künstlern interessieren uns hier manche: G. Papperitz, C. Haider, C. Marr, R. Schuster-Woldan, Kunz Meyer aus München; B. Pankok aus Stuttgart; O. Propheter aus Karlsruhe; J. Mogk aus Dresden; R. Schulte im Hof und O. H. Engel aus Berlin. Hier steht F. v. Harrach wiederum hoch. Aus Hamburg kommt L. v. Kalckreuth nicht nur mit interessanten Radierungen, sondern auch mit Porträts, die immer noch zum Besten gehören, obwohl der Künstler sich ersichtlich von unnötigen »Fortschritten« mitreißen läßt. Markant sind zwei Repräsentationsporträts von den Wienern A. Goltz und L. F. Graf, denen sich mit Kinderbildnissen W. Hampel anschließt. Die Dresdener H. Limbach, E. L. Otto und R. Sterl (von dem aber mehr Arbeiterbilder im Sonnenlichte Beachtung heischen), dann der Königsberger C. Albrecht und nicht als geringster der Münchener F. Pernat reihen sich noch in unsere Auswahl ein.

Wirkungsvoll malt der Münchener A. Egger-Lienz in Wasserfarben einen »Totentanz von Anno Neun«. Zwei Dresdener: W. Krause und A. Wilkens, begegnen sich mit einer »Witwe« und einer »Trauer«. Wenige pflegen das Mutterbild. Neben solchen bekannten Werken von Mackensen und Liebermann verdienen Erwähnung: aus Berlin »Die Mutter« von M. Fabian; aus Dresden »Junge Mutter« sowie »Mutter und Kind« von F. Heyser, »Mutterglück« von G. Schwenk, und besonders »Abend« von C. Bantzer, dessen sonstige Werke (ein sonniges »Familienbild« und Landschaften) leicht zu rühmen sind.

Damit nähern wir uns einem nunmehr häufigeren Typus, der Kinder und Frauen, manchmal auch Männer mehr oder minder symbolisierend und zugleich mehr oder minder naturalisierend in eine analoge Szenerie setzt und dekorativ verwertet. Die zwei schon vorweggenommenen Dresdener G. Lührig und O. Zwintscher gehen anscheinend voran. Jener bringt einen solchen »Sommer« (und anderes, unter dem eine Zeichnung »Physiognomie« gut auffällt). Dieser ragt durch den schöpferischen Gehalt seiner Werke, zumal des phantasiekräftigen »Akademikers«, weit aus der Malerware hervor. Im Übrigen setzt er sein Porträtgenre fort durch ein »Bildnis in Blumen« und durch eine »Melodie«. Bei ihr erscheinen die Akte leider gleich wie aus Panzerplatten zusammengesetzt; und von dem Akt in K. Strathmanns sonst hervorragenden »Rosen« gilt Gleiches. Aus früheren Berichten kennen wir in ähnlicher Richtung R. Weise mit »Mutter Erde« und H. Unger; dessen »Schönheit« macht ihrem Namen nicht nur durch gut dekorative Wirkung, sondern auch durch die Schaffenskraft der Komposition Ehre. Weiterhin kommen hinzu: eine »Siesta« von S. Lucius, Frühlings- und Herbstphantasien u. dgl. von A. Roth und G. Wustmann, die »Melancholie« von K. Caspar, die merkwürdigen »Nibelungen« von H. A. Bühler usw. Manches derartige ist hauptsächlich Landschaft; W. G. Ritter und besonders A. Sohn-Rethel lohnen ein Verweilen.

Das Märchen, das sonst häufig im Graphischen wieder aufgenommen war, hat diesmal wenig gelockt; C. Landenberger und G. Müller-Breslau greifen zur Müller- und Einsiedlerpoesie zurück. Mit solchen Stimmungen berührt sich auch das »Mädchen am Bach«, anscheinend das älteste und vielleicht das gehaltvollste unter den Gemälden des Dresdeners W. Claudius. Er tritt wohl erst diesmal breiter vor eine breitere Öffentlichkeit und ehrt jedenfalls die ausgedehnte Schule G. Kuehls; neben ihr kommt die von E. Bracht, der hier mit einem »Provençalischen Frühling« u. dgl. seinen bisherigen Zug ins virtuos Große fortsetzt, weniger als sonst in Betracht.

Das Landschaftsbild selbst interessiert zunächst durch sein mannigfaltiges Eingehen auf die östlichen und westlichen Sachsenlande, weniger durch besondere Formgebungen. Doch seien die schärferen Konturen in den Temperabildern des Düsseldorfer H. Lasch erwähnt, nicht minder auch eine Vorliebe mancher (z. B. E. Eitners und W. Strich-Chapelles) für weiche Mondnächte. Daß die gegenwärtige Tendenz wieder mehr dorthin als hierhin gehe, vermutet man am ehesten vor den Landschaften F. Hodlers; jedenfalls scheinen sie uns diesmal wertvoller, als seine gezwungenen Dekorationsszenen. Phantastische und Phantasie-Landschaften sind selten; neben einem »Zauberwald« von L. Dill kommt H. Urban mit einer »Kühlen Stunde«.

Altmeister G. Schönleber scheint immer noch weiterzureifen, Jungmeister H. Vogeler sich noch zu verfeinern; und der von uns kürzlich betonte G. Bechler kehrt hier mehrfach wieder. Im übrigen genüge die Versicherung, daß nähere Unterscheidungen noch manche Eigenart zeigen würden an Landschaften von H. Liesegang, M. Clarenbach, G. Flad, E. Laiblin, R. Poetzelberger, E. Erler, A. Bendrat, B. Schröter, A. Scherres, K. Wendel, E. Liebermann, F. Baer, C. Palmié und F. Rentsch, der uns einen sonst seltenen Ausflug in den Karst verschafft. Blicke auf stimmungsvolle Dächer alter Städte werden uns in bekannter sympathischer Weise von H. Hartig und von A. Fischer-Guhrig vermittelt. Genre-Landschaft u. dgl. gibt's natürlich immer wieder; hier von W. Hamacher in einer Kollektion »Fischerleben an der Ostsee« und von E. Hegenbarth in einer Reihe von Tierbildern, denen sich ein ähnliches von F. Mackensen anfügt.

Auch dem Interieur sind wir nahe, wenn wir mit F. Dorsch von seinem »Gartenfest« zu seinem »Speisesaal« kommen. Zwei Münchener bringen Bemerkenswertes: A. Münzer mit Städtischem, C. Blos (der auch einen porträtartigen »Wanderer« malt) mit Bäuerlichem. H. Schlittgen und M. A. Stremel erneuern Bekanntes.

Im Technischen fällt häufige Tempera auf. Polierte Schellackfarbe und Mineralfarben verwendet zu Effekten Wolfgangmüller, Wachsfarben der oben erwähnte G. Schwenke. Die nun folgende Graphik könnte uns länger bei einer farbigen Aquatinta (von A. Liebmann) u. dgl. verweilen lassen.

Wir eilen zu dem Bekenntnis unserer Freude, daß die Graphik hier an Religiösem nicht noch ärmer ist, als die eigentliche Malerei. Von einem Meister wie M. Dasio findet man unter weltlichen Zeichnungen mit Vergnügen seine »Büßende Magdalena« heraus. Von W. Witting fällt eine Zeichnungsstudie »Apostelkopf« auf, von O. Ubbelohde unter anderen Radierungen ein »Kruzifix«. Ein Zweifarbenholzschnitt »Eva« findet sich zwischen einfachen Holzschnitten von F. Endell, ein Kircheninterieur zwischen Radierungen (besonders aus Pariser Leben) von W. Zeising. Kirchgänge sind radiert von G. Erler und H. Nadler, ein »Taufgang über Land«, ein »Gebet am Grabe« u. dgl. von W. Thielmann (einem der wenigen hier vertretenen Hessen).

Das graphische Porträt eifert erst recht der Malerei nach, zumal durch die Zeichnungen L. Sambergers (zum Teil aus der Kgl. Sammlung in München); sodann durch Steindrucke von W. Claus, endlich durch Ra-



Im Besitz von Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt
○ ○ ○ ○ *Kunstausstellung Dresden 1908* ○ ○ ○ ○

LEO SAMBERGER
BILDNIS DES MALERS ALBERT WELTI



FRANZ GRÄSSEL (EMMERING) GÄNSE

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

dierungen von H. Reifferscheid, von E. L. Otto, von G. Jahn (Porträtgruppe) und von dem Königsberger H. Wolff, der auch sonst mit Originalen und Reproduktionen die Aufmerksamkeit fesselt. — Unter den graphischen Landschaften seien eine farbige Zeichnung von F. Beckert und eine Radierung des Meißener Marktplatzes von A. Barth erwähnt; im übrigen wird mancher Vorfrühling u. dgl. mit dem Griffel ausgeprägt.

Das Pleinair ist auch da eingezogen; Steindrucke von W. Schwarz und C. Grethe sowie Algraphien K. Schmolls von Eisenwerth bezeugen es auf interessante Weise. Daß massige Flächen beliebt sind, bestätigen uns O. Gampert und H. Neumann, an dem besonders auffällt, daß er trotzdem nicht »flach« wird. Mit seinen Farbenholzschnitten haben wir das Gebiet der Farbengraphik betreten. Jenen schließen sich R. Junk, D. Seifert, W. Klemm sowie mit Handdrucken E. Orlick und G. v. Becker an; Farbenradierungen kommen von O. Lange; Spritzzeichnungen von L. H. Jungnickel. Auch die Bekanntschaft von Kandinsky frischen wir durch verschiedenes Ähnliche wieder auf. Aquarelle natürlich häufig; K. Müller-Wolkensteins Blumen verdienen Nennung.

Um so interessanter ist wieder das Bestreben, die Schwarz-Weiß-Kunst rein oder mit geringsten Tönungen zu behandeln und in ihr einer spärlich geführten Linie zu huldigen. Da geben M. Klinger und der forciert ätherische G. Klimt mit ihren Zeichnungen Gelegenheit zu mancherlei Vergleichen. Die Zeichnungen eines Germanen und eines Arbeiters von O. Schindler, die einer Trauernden von E. Müller-Gräfe, die Lithographien von C. Jensen (menschlich-dämonische Eulen darstellend) und eine Interieur-Radierung von A. Eckener lohnen noch einen Aufenthalt.

O. Greiners »Hexenschule« (Stich) zeigt uns den Künstler vollkommener als seine Großbilder. Man erinnert sich eines oder des anderen Beispieles aus früheren Ausstellungen von dem und jenem Graphiker, der leidenschaftlich den Kupferstich gegen die Radierung vertrat. Diesmal finden wir mehrere »Kupfer« von C. Kappstein und freuen uns an ihrer feinen Weichheit; sie übertreffen z. B. die Vorzüge der Radierungen von F. Gold.

KUNSTHALLE DÜSSELDORF

Nach der umfangreichen Peter Janssen-Gedächtnisausstellung, die in rein künstlerischer Hinsicht wo nicht einen Mißerfolg, so doch eine unbestreitbare Unzulänglichkeit bedeutete — war die folgende Ausstellung in der Kunsthalle eine wirklich dankenswerte und nicht nur durch äußere Umstände motivierte Tat. Da sah man eine gewählte Kollektion (85 Gemälde und Zeichnungen) von jüngeren Düsseldorfer Künstlern: J. Bretz, M. Clarenbach, A. Deusser, W. Ophey, W. Schmurr, A. und O. Sohn-Rethel; dazu die ausgezeichneten Entwürfe von Prof. Olbrich für die »Villa eines Kunstfreundes« in Köln. Die Gemälde, zum überwiegenden Teil Landschaften, sind mit Worten nicht eigentlich zu beschreiben und würden durch eine banale Einzelabwägung nur verlieren; sie sind, wie die »Lieder ohne Worte«, unter sich kaum verschieden, aber gleichwertig in der Kultur des Tones, in der Vornehmheit der lyrischen Stimmung, verraten ein feines koloristisches Empfinden, eine abgeklärte Naturauffassung, eine gründliche Beobachtung und (in einzelnen Bildern Clarenbachs und Deussers zudem ganz neue) Technik. Besonders hervorgehoben seien noch ein dem Schotten Raeburn an Wert nahestehendes Herrenporträt von Schmurr, ein feinstilisiertes »Gehöft« von Bretz und Opheys »Weiden bei abziehendem Nebel«. Aber zu loben sind diese Bilder wohl ausnahmslos, denn man lobt ja auch Vornehmheit des Empfindens und Sicherheit des Könnens, ehrliche Naturliebe und künstlerischen Geschmack.

Fortlage

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G — Sämtliche in München.

NEUE GOLDSCHMIEDEARBEITEN

Von FELIX MADER

Der gut gemeinte Doktrinarismus der Romantik in Verbindung mit der Industrie beglückte uns auf dem Gebiet der kirchlichen Goldschmiedekunst mit vielen »echt kirchlichen« Erzeugnissen, die mit Kunst so nahe verwandt sind wie farbiges Glas und Edelstein. Um so wohltuender wirkt es, wenn man wirklichen Kunstleistungen auch auf diesem Gebiet begegnet. Die Abbildungen S. 22 und 23 vergegenwärtigen zwei Monstranzen, die jüngst aus der Werkstätte von Harrach-München hervorgingen.

Die eine wurde für die Pfarrkirche in Großenrieth (bei Ansbach) gestiftet (Abb. S. 23). Im Sinne des romanischen Stiles verbindet sie mit der Großzügigkeit der konstruktiven Anlage die feine Durchbildung des Details. Über die Sinnigkeit der Anlage, die Kreuz- und Sonnenform, wie schon öfter, zur stärksten Betonung des eucharistischen Mysteriums verbindet, brauchen wir keine Erklärungen zu geben. Dagegen sei auf die künstlerische Technik aufmerksam gemacht. An der ganzen Monstranz findet sich kein gegossener Bestandteil. Die Glaskugel, welche die Lunula einschließt, umrahmt zunächst ein mit Filigran und echten Steinen (Turmaline, Opale und Amazonensteine) besetzter Reifen, von dem ein goldglänzender, ruhig und konzentrierend wirkender Strahlennimbus ausgeht. Die Kreuzesbalken schmücken die Evangelistensymbole in blauem und rotem Email, an den Enden schimmern große Perlenausschnitte in Filigranfassung. Der äußerste Reifen zeigt den Text: ECCE PANIS ... in goldenen Lettern auf weißem Emailgrund. Blaues und grünes Email belebt den Schaft, Amethysten, Achate und Perlen leuchten an Nodus und Fuß in zierlicher Filigranrahmung. Mit der gediegenen Pracht der Feuervergoldung vereinigt sich also das farbensprühende Leben der Steine und des Emails zu feierlichem Akkord.

Die zweite Monstranz, für Bösenreutin (am Bodensee) bestimmt, führt uns ihrer stilistischen Haltung nach in die Rokokoperiode. Das 17. und 18. Jahrhundert haben uns herrliche Sonnenmonstranzen hinterlassen. Harrach stellte sich das Problem wie bei seiner für Scheidegg*) (in Württemberg) geschaffenen Monstranz, einen architektonischen Aufbau zu bilden. Der Erfolg erweckt hohes Interesse. Die Abbildung enthebt uns der näheren Beschreibung. Aber darauf muß aufmerksam gemacht werden, daß die sechs Säulchen zu Seiten des Gehäuses in mattgrünem Amazonenstein, die Engelchen, Gott Vater und die Reliefﬁguren am Fuß in Elfenbein ausgeführt sind: ein feiner Farbenakkord auf dem Grundton der Feuervergoldung. Brillantenschmuck an der Lunula und am Gehäuse heben die außerordentlich feine Wirkung des Prachtgefäßes. Die Elfenbeinfiguren schnitzte Bildhauer Schreiber.

Die beiden besprochenen Schöpfungen schließen sich in ihrer stilistischen Sprache an vergangene Stilphasen an, aber in freier, selbständiger Art. Das gilt auch von dem auf S. 21 abgebildeten Ciborium im romanischen Stil für die Fronleichnamskapelle in München. Dagegen stellte sich Harrach mit seinem Kelch (Abb. S. 20) die Aufgabe, die Sprache eines freien, unabhängigen Stiles zu sprechen. Das Problem der modernen Stilentwicklung befindet sich noch in voller Gärung. Wir wollen niemand in seinen Anschauungen über deren Aussichten beeinflussen: sicher aber kann gerade auf dem Gebiet des Kunstgewerbes der Blick nach vorwärts zu erfreulichen Resultaten führen. Die klare, sachliche Konzeption des vorstehenden Kelches, der für die Paulskirche in München bestimmt ist, die dezente Verteilung des Schmuckes, die Echtheit der technischen Durchführung können nur Sympathie gewinnen.

*) Archiv für christliche Kunst, 1904, S. 10f.

DIE FRANZÖSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN KREFELD

Nur im Westen, speziell im Rheinland, zieht Krefeld als Kunststadt zuweilen das Interesse in starkem Maße auf sich, während es im Osten und Süden Deutschlands kaum bekannt sein mag. So war es dort auch jetzt wieder in den Vordergrund gerückt durch die Ausstellung französischer Kunst, die im Kaiser Wilhelm-Museum durch dessen Direktor Deneken arrangiert war. Man hat sich vielfach gewundert, daß gerade Krefeld für diese Veranstaltung ausgesucht war. Aber wenn man bedenkt, daß Krefeld als alte Stätte der Seidenkultur mit der Kunst stets enge Fühlung gehabt, und ferner, daß seine Seidenindustrie aus der französischen hervorgegangen ist, woraus sich die Beziehungen zu Frankreich und seiner Kunst erklären, so findet dies Rätsel seine Lösung. Daß Krefeld im modernen Kunstleben eine Rolle spielt, verdankt es fast nur der eifrigen Tätigkeit des genannten Deneken, der in den jährlich mehrmals veranstalteten großen Ausstellungen sich als Erzieher zur Kunst im besten Sinne erweist, und das Attribut »Kunst- und Kulturpionier«, das ihm vor einiger Zeit gegeben wurde, muß man vollständig billigen. Die seiner Fürsorge unterstellte Galerie ist weniger wichtig. Spricht man vom Krefelder Kunstleben, so muß man auch die vom Architekten Professor Karl Wolbrandt geleitete Handwerker- und Kunstgewerbeschule nennen. Auf der Dresdener Ausstellung des vorigen Jahres sah man in einem Zimmer die besten Erzeugnisse der Mitglieder vereint, und die

im Juni in den Räumen der Schule veranstaltete Ausstellung erweiterte das Bild in günstiger Weise.

Daß die französische Ausstellung nicht überall mit gleichem Beifall aufgenommen wurde, war vielleicht schon ein Zeugnis für ihre Bedeutung. Sie war auf jeden Fall etwas ganz Neues und darum ihrer Gegner sicher. Freilich waren die abfälligen Urteile meistens recht unverständig. Wann und wo wurde uns in Deutschland bisher jemals Gelegenheit gegeben, die Entwickelung und das Wesen des französischen Impressionismus so klar und vollständig kennen zu lernen, wann wurde uns schon ein so feines Bild der zeitgenössischen, französischen Kunst geboten? Es handelt sich bei der Krefelder Ausstellung durchaus nicht um eine der vielen Wander-Kollektionen, die in erster Linie den Kunsthändlern ihre Entstehung verdanken, sondern mit wenigen Ausnahmen sind die einzelnen Bilder persönlich vom Veranstalter Deneken und seinen Pariser Beiräten ausgewählt. Daher findet man auch fast ausschließlich gute Werke vor, die für Laien und Künstler eine Fülle der wertvollsten Anregungen und Belehrungen bieten. Da begegnen uns zunächst die frühen Bilder von Sisley und Pissaro, datiert aus den Jahren 1876 und 77. Trotz ihres Alters bezeichnen sie wohl schon den Höhepunkt des Impressionismus. Dieses Farbenspiel, diese schlichte und echte Naturwiedergabe, die Sisley in seinem »Wege nach Marly«, dieses Licht, diese Luftmalerei, die Pissaro in seinem »Bauernhof in der Bretagne« wiedergibt, die feinen Farbenakkorde bei beiden sind geradezu unübertrefflich. Und beide Bilder tragen die Jahreszahl 1876! Von den genannten Künstlern zeigt die Ausstellung außerdem noch je drei Meisterwerke. Zu dem Lobe und Verständnis dieser unbestrittenen Maler ist schon so viel geschrieben und geredet worden, daß ich wohl auf weiteres verzichten kann. Pissaro und Sisley verwandt in ihren Bestrebungen zeigen sich Renoir und Monet. Ersterer präsentiert sich wohl am besten in der weichen, außerordentlich duftigen und luftigen Landschaft, seine »Lektüre« und sein »Alphabet« sind reichlich glatt, um nicht zu sagen süßlich geraten. Monet ist entschieden der bedeutendste und vielseitigste von allen. Das »Seineufer bei Giverny« fällt durch die frischen und kühnen Farben auf und wirkt so recht neben der trüben, malerischen »Schneelandschaft«. So breit und sicher gemalt, so treffend in der Naturwiedergabe, so einfach im Bau, so ungesucht in den Farben und Mitteln treten uns diese Bilder entgegen, daß wir heute den Sturm der Entrüstung, den sie zu ihrer Zeit hervorriefen, kaum begreifen. Am bekanntesten und vielleicht auch am besten von Monet sind seine englischen Nebelbilder. Drei davon sind in Krefeld ausgestellt und das feinste, das »Parlamentsgebäude in London« hat das Kaiser Wilhelm-Museum erworben. Man hat gerade mit Bezug auf diese Bilder Monet den Vorwurf des Rezeptes gemacht, aber dieselben Themen sind doch stets mit überraschender Neuheit gelöst, und man freut sich immer wieder über die feine Einhüllung in den Nebel, das zarte Durchdringen der Sonnenstrahlen, die duftige Tönung und nicht am wenigsten über den starken Stimmungsgehalt. Welcher Künstler hätte denn schließlich nicht sein Rezept? Bei einigen nennt man es eben Stil. Welche Farben Monet zur Verfügung stehen, zeigt das leuchtende Stilleben. Ganz anderen Zielen als die genannten Impressionisten strebt eine Gruppe Künstler zu, die sogenannte »schwarze Bande«, zu der J. Blanche, Cottet, Lucien Simon, Dauchez und Ménard zu zählen sind. Sie sind alle mit eben so charakteristischen wie vortrefflichen Werken vertreten. Blanche bekundet in den malerischen Stilleben, darunter besonders zu nennen der »Dahlien-Strauß« mit dem tiefen, leuchtenden Rot und dem satten Braun (angekauft von dem Kaiser Wilhelm-Museum), sowie auch in dem lebensvollen, außerordentlich schlichten und vornehmen Porträt des englischen Zeichners Aubray Beardsley eine hohe Farbenkultur. Cottets Bilder reizen ebenfalls durch die warme, satte Tonigkeit und sind dazu technisch höchst interessant. Wie fein stimmt in seiner »Kathedrale von Salamanca« das Grau-Braun des Vordergrundes zu dem Mittelton in leuchtendem Gold, dem das köstliche Blau des Himmels antwortet, mit welch überlegener Ruhe und Sicherheit ist solch ein Bild gemalt! Als Beleg für Lucien Simons hohes, technisches Können und breite, malerische Behandlung sei die Skizze für die »Prozession« genannt. Außerdem ist von ihm ausgestellt der große »Theater-Balkon«, ein Bild voll sprühenden Lebens mit einer Fülle der köstlichsten Einzelheiten, die ungezwungen und selbstverständlich wiedergegeben sind und von scharfer Naturbeobachtung zeugen. Dazu ist das Bild koloristisch bedeutend. Die Zusammenfassung des Ganzen durch den großen roten Tuchstreifen der Brüstung ist sehr geschickt. Ménard ist nur durch das stimmungsvolle »Waldinnere« vertreten, einer starken Uebersetzung der Natur zugunsten des seelischen Gehaltes. Dauchez lernt man in zwei schlichten, wohltuenden Bildern kennen. Das prächtige, große Bild von Gaston la Touche, »Sommernachmittag«, hat das Museum ebenfalls erworben. Aeußerst vornehm, vielleicht schon überfeinert, sind die beiden Bildchen von Aman-Jean, im Tone und in der Linienführung von seltener Zartheit und Delikatesse. Nenne ich noch das große Damenporträt des P. A. Besnard, die malerischen Oelbilder des Degas, wegen der bei diesem Künstler seltenen Technik schon beachtenswert, und die duftigen, farbenschillernden Pastelle, ebenfalls von Degas, so sind die wichtigsten Bilder des Hauptsaales genannt. Aus den übrigen Räumen sind noch zu erwähnen die prächtigdekorativen Bilder im Treppenhause von A. André, der stimmungsreiche, vom zitternden Mondlicht umspielte »Gasthof« von Le Sidaner, die weiche Schöpfung »Umarmung« von Steinlen, dem Urheber des meisterhaften Plakates, ferner die Bilder von Maufra, Jourdain, Guérin, Vuillard. Alle aufzuzählen, erspare man mir und man begnüge sich mit der Versicherung, daß nur gute Werke vereint sind. Eine Sonderausstellung nimmt Sérusier ein, dessen stilisierte, stark persönliche Bilder sich durch angenehme Farben, klaren, festen und bestimmten Bau, womit zusammengeht die scharfe Konturierung, die er in einer Landschaft gebraucht und die an den jüngsten van Gogh erinnert, dem Auge äußerst angenehm darstellen.



OTTO OBERMEIER

Begeben wir uns nun in den interessantesten, vielleicht auch den schönsten Saal der Ausstellung, zu den Neoimpressionisten. Die Urteile über diese jüngste Richtung der modernen, französischen Kunst gehen vielfach auseinander. Aber wenn man diese ernst ringenden Künstler nicht versteht, soll man sie doch nicht ohne weiteres mit einem verächtlichen Achselzucken abtun. Was wollen die Neoimpressionisten? Ihre Parole lautet »Licht und Farbe!« und unter diesem Gesichtspunkte muß man ihre Bilder betrachten. Ihr Ziel haben sie erreicht, wenn auch einseitig. Geht einem nicht das Herz auf, wenn man von den andern Bildern in diesen farbenfrohen, lichtsprühenden Raum tritt? Man hat so lange die dunkeln, saucigen, lichtscheuen Bilder vorgesetzt bekommen, und anscheinend hat sich eine gewisse Angst vor Farbe und Licht unser bemächtigt, daß man den Neoimpressionisten ob ihrer farbigen Kühnheit danken sollte. Die Technik verurteilt man. Aber warum geht man bei allen Neuerern, ich nenne nur Rembrandt und die Impressionisten, erst von dem Technischen, dem Äußeren aus? Man kann sich nicht gewöhnen an die fleckige, mosaizierende Malweise! Warum will man den Künstlern denn nicht den Gefallen tun und den nötigen Abstand nehmen, bis sich die Flecken verschmelzen? Darf der Künstler nicht diese Technik anwenden, wenn er dadurch bessere Wirkungen erzielt? Dies vibrierende Leben, diese unendliche Lichtfülle konnte der Maler nur so zum Ausdruck bringen. In seinem geistreichen Flugblatt über »Die Hellmalerei in der französischen Kunstausstellung« weist Deneken sehr richtig auf den Kupferstich hin, der durch parallele Strichelung oder Kreuzschraffierung uns Licht und Schatten vortäuschen will, obwohl wir genau wissen, daß es in der Natur nicht so ist. Die Kupferstiche weisen uns außerdem einen gewissen Abstand zur Betrachtung an, damit die Technik nicht mehr in die Augen fällt. Was dem einen recht ist, sollte dem andern billig sein, so fährt Deneken fort. »Ist man mit Bildern einverstanden, die unter Verzicht auf die Farbe mit schwarzer Kreide, Tusche, Bleistift oder Druckerschwärze hergestellt sind, dann muß man den Farbenkünstlern erlauben, unter teilweisem Verzicht auf Formengebung ohne Schwarz mit reinen und lichten Farben ihre künstlerische Anschauung mitzuteilen. Sonst begeht man eine schreiende Ungerechtigkeit!«



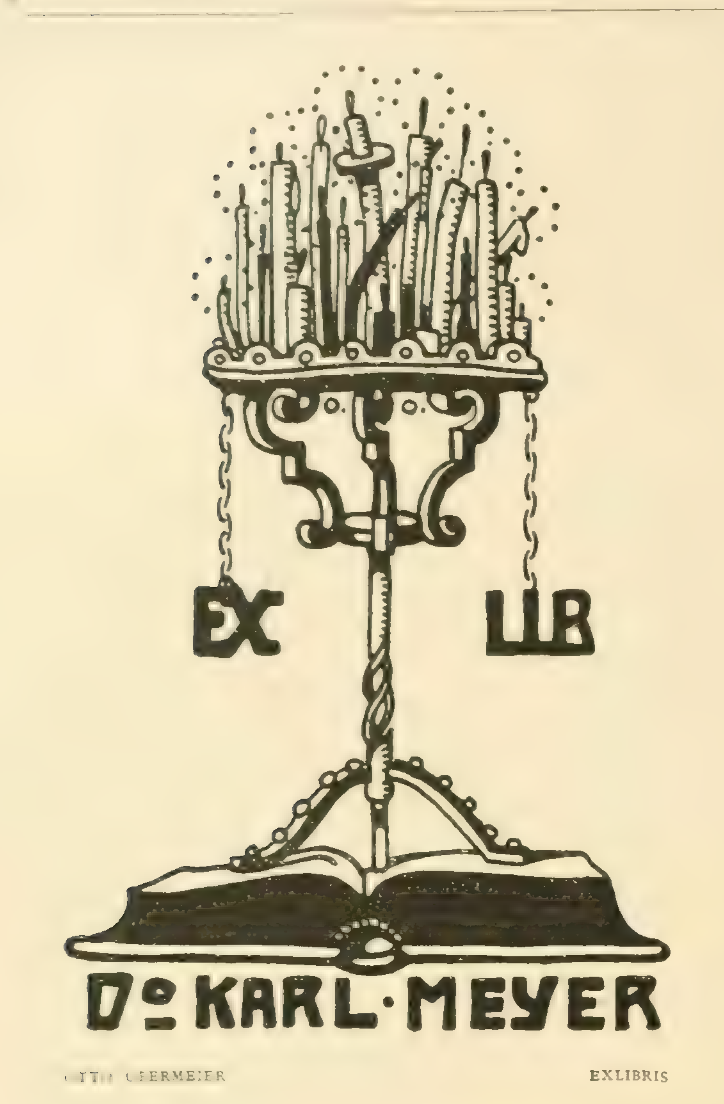
Noch auf der Grenze zwischen den Alten und Neuen steht Luce, der die Farben schon mit großem Mute ungebrochen nebeneinander reiht und besonders in seiner »Allee« eine sonnendurchleuchtete Landschaft gegeben hat von feinem Tonwerte. Neben ihm ist Maurice Denis zu nennen. Seine »Badenden Frauen« reizen ebenso durch die feine, flächige Behandlung, durch die meisterhafte Vereinfachung, die zarten Farben und endlich durch die große Lichtfülle. Eine gewisse Monumentalität ist dem Bilde eigen. Puvis de Chavannes hat einen starken, zuweilen allzustarken Einfluß auf Denis ausgeübt. Von den beiden großen Schöpfungen im Treppenhause, den »Singenden Engeln und Chorknaben«, könnten unsere deutschen, christlichen Künstler manches lernen. Ruhig fließen die Linien und erzeugen neben dem Eindruck des Monumentalen den der Feierlichkeit und Andacht, und mit dieser Ruhe geht die Stille der Farben zusammen. Mehr als einem Beschauer drängt sich vor diesen großen, schlichten Figuren der Name des Luca della Robbia auf die Lippen. Das Ganze ist in einen feinen Duft gehüllt und vereint so mit dem Vorzug des Dekorativen den der ruhigen Klarheit und einfachen Sachlichkeit. Einer der krassesten Neoimpressionisten ist Groß, der die pointillierte Technik mit gutem Erfolge angewandt hat. Seinem Damenporträt wird niemand die große Lebensfülle abstreiten können. Die Figur sitzt wirklich im Raume und ist von Licht und Luft umspielt. Mit den »Badenden Frauen« von Groß kann sich nicht jeder befreunden, zumal wegen der angeblich unwahren Farben. Aber man sehe ab von den grünen Haaren und dem violetten, roten Boden, obwohl ich überzeugt bin, daß der Künstler diese Farben sah, das Künstlerauge sieht anders und mehr als das des Laien, so wird niemand die brillante Raumwirkung und, damit zusammenhängend, die eminente Licht- und Luftmalerei dem Bilde streitig machen. Was die Bilder weiter auszeichnet, ist die unbedingte Klarheit. Dieselben Vorzüge muß man den prächtigen Bildern des Signae zuerkennen. Manguin geht in der Farbenauswahl entschieden zu weit und zwar auf Kosten der Wahrheit. Sein bestes Bild ist das farbenfrohe »Mädchen unter Bäumen«, das neben koloristischen Vorzügen ein feines, formales Gefühl verrät. Die liegende Figur ist sicher und mit wohltuendem Rhythmus gezeichnet, ein Lob, das man auch seinem Bilde »Beim Ausziehen« und nicht minder Valtats »Frau mit Katze« erteilen muß. — Der Gesamteindruck dieser jungen Richtung ist günstig und schön, und hoffentlich wird ihr Verständnis uns bald mehr und mehr erschlossen werden.

Von der Plastik ist nicht allzuviel zu sagen. Rodins wundervolle Büste des Puvis de Chavannes und Bartholomés schöne und innige »Adam und Eva«-Gruppe sind die Hauptschlager. Außer anderen Werken des letztgenannten sind noch die mehr oder minder guten Schöpfungen von Bourdelle, Bouchard, Charpentier, Steinlen u. a. zu erwähnen. — Das Bild der modernen, französischen Kunst würde ein unvollständiges sein, würde man die blühende Zeichenkunst außer acht lassen. Daher finden wir ihre Hauptvertreter, die Zeichner des Montmartre, in einem Extrakabinett vereint. Stofflich und technisch haben uns diese Künstler viel Neues zu sagen. Das Pariser Leben ist von ihnen meisterhaft, meistens mit einem leisen humoristischen Beigeschmack erzählt. Einige Namen mögen auch hier genügen: Hermann-Paul, H. G. Ibels, L. Legrand, Steinlen, A. Willette.

Heribert Reiners

ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST ZU AACHEN

Am 15. August, vormittags 11 Uhr, wurde die Handwerksausstellung nebst der Sonderausstellung für christliche Kunst in der großen, durch Anbauten er-



[illegible] ERMEIER EXLIBRIS

weiterten Glashalle des Zoologischen Gartens feierlich eröffnet. Hierzu waren außer den Spitzen der Behörden und den Mitgliedern der Ausschüsse Herr Regierungspräsident Dr. v. Sandt, der Protektor der Handwerksausstellung, und Se. Eminenz Kardinal Fischer, Erzbischof von Köln, sowie Prälat Dr. Menten aus Maastricht, als Vertreter des Bischofs von Roermond, erschienen. Zunächst richtete Herr Oberbürgermeister Veltmann einige Begrüßungsworte an die Ehrengäste. Hierauf legte Pfarrer Dr. Kaufmann (Stolberg) in einer Rede die Prinzipien der Sonderausstellung für christliche Kunst dar. Man beabsichtigte zunächst die alten kirchlichen Kunstschätze Aachens, sowie der ihm benachbarten und im Schaffen verwandten früheren Grafschaft Limburg in hervorragenden Stücken zur künstlerischen und wissenschaftlichen Anregung auszustellen. Dann soll aber neben der alten auch die neuere christliche Kunst, etwa von den fünfziger Jahren ab, in ihren Bestrebungen vor Augen geführt werden. Die Versuche, altgeheiligte Gedanken in moderne Formen zu gießen und ihnen ein dem Weiterschreiten der Zeit entsprechendes Gepräge zu geben, finden sich hier in Schöpfungen deutscher und ausländischer Künstler wieder. Von dieser Seite dürfen sich wohl für die neuere bildende und angewandte Kunst mancherlei Anregungen ergeben. Nach diesen Ausführungen eröffnete Regierungspräsident Dr. v. Sandt die Handwerksausstellung, Se. Eminenz Kardinal Erzbischof Dr. Fischer die Sonderausstellung für christliche Kunst, woran sich ein Rundgang reihte. Die moderne Kunstausstellung erläuterte Prof. Dr. M. Schmid, der diese arrangiert hatte, während Museumsdirektor Dr. H. Schmitzer die Führung in der Abteilung für alte Kunst übernahm, der dort die Aufstellung dirigiert hatte.

Die Ausstellung für christliche Kunst vereinigt, wie oben erwähnt, Werke alter und neuer Kunst. Die Beschränkung des Platzes verbot eine allzu große Ausdehnung, dafür wurde bei der Auswahl um so größerer Wert auf die Qualität gelegt. Und so ist dank dem Entgegenkommen in den Pfarreien Aachens (Stadt und Land) und der umliegenden Kreise, sowie auch der Diözesen Lüttich und Roermond, eine vorzügliche Sammlung formschöner und seltener Schöpfungen alter kirchlicher Kunst, hauptsächlich aus Edelmetall, zusammengebracht worden, wie man sie nicht oft beisammen sieht. Die Hauptstücke der Kirchenschätze von St. Johann zu Aachen-Burtscheid, von Cornelimünster und Maastricht, der Reliquienschrein von Away (Anfang des 12. Jahrhunderts), der Adlerpult und die Kasel aus Erkelenz, sowie der flandrische Schnitzaltar aus Elmpt gehören zu den Hauptperlen darunter. Auch für die Kenntnis der Aachener Goldschmiedekunst bieten eine große Anzahl gestempelter bezw. datierter Stücke eine äußerst wertvolle Bereicherung.

Das Gesamtbild der modernen Kunst ist vielgestaltig, was noch dadurch gesteigert wird, daß die Gegenstände in malerischer Anordnung in Räumen verschiedener Form und Größe untergebracht sind. Eigene Kapelleneinbauten haben die Beuroner Benediktiner, die Mitglieder der Gesellschaft für christliche Kunst-München, der Bildhauer J. Moest-Köln zusammen mit Architekt P. Bachmann-Köln, die Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf (Prof. P. Behrens) und Krefeld. Von Aachener Ausstellern werden gleichfalls zwei Kapellen eingenommen, nämlich von Kunstmaler H. Kralsforst und Geschwister Kraners, die beide Entwürfe zu Kirchenmalereien, Bildhauerarbeiten u. dgl. bringen.

In der übrigen modernen Ausstellung sind unter den Gemälden besonders solche von E. v. Gebhardt, M. Lechter, Prof. H. Schaper, Jan Toroop, Maurice Denis zu nennen. Von auswärtigen Plastikern haben Prof. Hugo Lederer mit einem St. Georgs-Relief, E. Minne und Prof. Busch mit einigen Werken die Ausstellung beschickt. Auch die Kirchenarchitektur wird hier, im Bild wenigstens, vor Augen geführt, so sieht man Entwürfe von P. Behrens, Schilling und Graebener, Georg Zeitler und Ansichten der Westminsterkathedrale von Bentley. Regierungsbaumeister Wildt-Aachen bringt Entwürfe und ausgeführte Teile von Kirchen für die Eifel.

In welcher Blüte die Aachener Goldschmiedekunst noch heute steht, beweist ein Raum mit Werken der Herren H. Steenaert und A. Witte. Daneben stehen Arbeiten von W. Hermeling-Köln, P. Oediger-Krefeld und Jan Brom-Utrecht.

Der gleiche Raum umfaßt außerdem eine von Dr. Eppler-Krefeld arrangierte Kollektion geschliffener Steine aus Oberstein-Idar, die auch hierfür das Verständnis erweitern soll. Von Glasgemälden seien Kopien von W. Derise-Kevelaer (bei der alten Kunst), Originale von P. Rössler-Dresden und Huber-Feldkirch-München erwähnt. Eine kleine Friedhofanlage bietet gleichfalls modernen Bestrebungen Raum.

Eine nähere Würdigung der alten sowie der modernen Werke wird nachfolgen. E. V.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Der Wiener Maler Oskar Grill zeigte in seiner größeren Kollektion von Gemälden, Studien und Zeichnungen, daß auch mit den modernsten Mitteln der Technik jene intime liebevolle Stimmungsmalerei zu erzielen ist, die wir bei den älteren Münchener Künstlern bewundern und schätzen. Er trägt Licht und Luft in seine Arbeiten hinein und trotz verschiedener Anklänge an andere moderne Meister, wie Kalckreuth, bleibt er doch eine Persönlichkeit, die noch zu selbständigen Resultaten gelangen wird, die sich dem deutschen Geiste eines Schwind nähern dürften.

Gewissermaßen als Ergänzung zu Grill ist Paul Hey zu betrachten, der die Besucher des Kunstvereins zufällig mit einer Serie tüchtiger Werke überraschte. Was Grill noch fehlt, das hat P. Hey schon vollends erreicht. Auch Hey ging aus den Reihen der Realisten oder Pleinairisten, kurz der nach neuen Zielen strebenden Modernen hervor, aber er malte schon vor Jahren die Natur nicht sklavisch nach, ohne Wahl und Qual, sondern er trug immer von seiner Welt das beste und meiste hinein. Wo ihm die Natur groß und vornehm erschien, da suchte er sie zu erfassen mit sicherer Hand, nicht nachschreibend, sondern abwägend und entscheidend, hier was er betonen, dort was er ausdrücken wollte. Dies führte ihn zu einer abgeschlossenen sicheren Kunstbetätigung, die das erzielte, über Skizzen- und Studienhaftes hinauszukommen und alles bildmäßig abzurunden. Wo wir hinsehen, in die sonnigen oder sturmbewegten Landschaften, ob Land- oder Stadtleute sich unter schattigen Bäumen lagern oder Bauernknechte ihre Pferde zur Tränke führen, alles formt sich bei Hey zu einem Gemälde, dem man nichts hinzufügen noch wegnehmen kann. Dazu kommt die Innigkeit, mit welcher der Künstler die Natur umfängt und sie in poetischer Weise festhält wie ein Spitzweg, ein Schwind. Erfreulich ist, daß als heuriges Kunstvereinsgeschenk eine farbige Lithographie von der Hand Heys zur Verteilung gelangt. Ist seine Kunst mehr lyrisch, so ist diejenige von Franz Hoch und Otto Gampert von dramatischer Art. Mit vollen tiefen Tönen setzen beide, namentlich Gampert, ein und schildern mit kräftigen Pinselzügen ihre melancholischen Stimmungen von der bayerischen Hochebene. R. Schramm-Zittau, D. Holz und W. Tiedjen brachten als Vertreter der Tiermalerei tüchtige Werke, nur ringt letzterer, anscheinend ein Zügel-Schüler, noch mit der Form. In die Münchener Kunst der sechziger Jahre wurde man durch den Nachlaß des talentvollen Edm. Herger versetzt. Hier konnte der Beschauer erkennen, wie liebevoll und eingehend Studien gemalt wurden. So eine alte lesende Frau war wiedergegeben mit allen Details der faltigen Haut, ohne ein Überwiegen der Detailarbeit erkennen zu lassen. Wundervoll im Ton waren etliche oberbaverische und Tiroler Bauernstuben, die wahrscheinlich durch größere Aufträge rein dekorativen Charakters im Lebenswerke Hergers nicht weiter im Studium verfolgt wurden. Dieselben alten bäuerlichen Interieurs ins Moderne übersetzt, brachte W. Geffcken; H. Stelzner bot ein liebliches Genrebild voll Humor; Franz Maecker, Ad. Glatte, Marg. Morgenroth stellten Landschaften aus, Rudolf Wimmer neben einigen repräsentativen Bildnissen einen brillant gemalten Auerhahn. Als ein Ereignis von nicht alltäglicher Bedeutung mußte die Nachlaßausstellung Carl Gussows angesehen werden, eines Künstlers, der schon lange, bevor der von Frankreich ausgehende Naturalismus in Deutschland Wurzel faßte, rücksichtslos die Erscheinungswelt realistisch in sich aufnahm und wiederzugeben trachtete. Man kann genau in dem großen Lebenswerke Gussows seine Entwicklung verfolgen und auch erkennen, daß er, ein Kind der Zeit, selbst der Dunkel- und Schwarzmalerei Opfer bringen mußte, trotz aller erstrebten Plenair-Technik. Auf allen möglichen Gebieten versuchte er sein Talent, aber stets kehrte er zur Bildnismalerei zurück, in der er auch die größten Erfolge errungen. Das weibliche Geschlecht zog ihn hier am meisten an und sowohl die Akte, die er schuf, als namentlich einige Porträts seiner Tochter und seiner Gattin gehören mit zu dem besten, was er geschaffen. Er malte das Weib in seiner ganzen blendenden, aber nur äußerlichen »Schönheit« — korrekt und gewissenhaft. Gussow war mit dem tüchtigsten Können ausgerüstet, das man sich nur denken kann. Er konnte alles malen, was ihm unter die Finger fiel; kein Problem war zu schwer, jeder Beleuchtungseffekt, jede Runzel in der menschlichen Haut, jede Verkürzung, kurz jede technische Schwierigkeit überwand er spielend. Jedes Bild von seiner Hand ist, rein sachlich genommen, tadellos, tadellos in der zufällig geschmackvoll gestellten oder in der zufällig geschmacklos gesehenen Natur. Dieses Künstlers Darstellungsvermögen muß man als tüchtiges, ja ausgezeichnetes Handwerk schätzen, etwas Künstlerisches zu genießen, Innerliches, reines Menschentum zu erleben gibt er aber nicht. Ein Mensch, der im Grunde seines Wesens nach »Kunst« verlangt, geht deshalb von dieser Malerei, und sei es die geschickteste, unbefriedigt von dannen.

Franz Wolter

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DÜSSELDORF 1908

Wie bekannt (vgl. H. 12 d. vor. Jhrg.), wird im nächsten Jahre die Generalversammlung der Deutschen Katholiken wieder einmal in Düsseldorf tagen. In fast selbstverständlichem Zusammenhange damit, regt sich's auch bereits in dem Bewußtsein Düsseldorfs, eine Kunststadt zu sein und einen Kunstpalast zu besitzen. Und so ist für das kommende Jahr eine dreimonatliche Ausstellung geplant, die »in einem bisher nicht gezeigten Umfange« einen Überblick über das künstlerische Schaffen zunächst unserer Tage auf dem Gebiete der christlichen Kunst in Malerei, Plastik, Architektur und Kunstgewerbe durch Vorzeigung ihrer besten Schöpfungen geben soll. Die Natur des Christentums bringt es mit sich, daß die Grenzen in keiner Richtung, die nicht seiner Natur widerspräche, enge oder gar engherzig gezogen werden sollen. In erster Linie soll sie daher eine interkonfessionelle sein, und alle Christen, die den Wert christlicher Kunst kennen oder kennen zu lernen wünschen, und denen an ihrer Förderung und ihrem Studium gelegen ist, sollen an dem gemeinsamen Werke mithelfen. Ebenso sehr und gewiß soll sie eine internationale sein; wenn auch vorauszusehen ist, daß vorzugsweise deutsche Künstler die Ausstellung beschicken werden, so soll doch alles geschehen, um auch ausländische Meister christlicher Kunst heranzuziehen. Sie soll endlich die christliche Kunst in ihrem weitesten Umfange, nicht bloß kirchliche Kunst, vor Augen stellen; sie wird alle Kunstwerke christlichen Inhaltes, also namentlich auch solche, die dem christlichen Hause als Schmuck und Ausstattung dienen, aufnehmen. Und damit die Ausstellung Studium und Weiterentwicklung der christlichen Kunst um so gründlicher und wirksamer zu fördern geeignet sei, soll mit dieser modernen Ausstellung eine zurückblickende verbunden werden. Diese soll zunächst das ganze 19. Jahrhundert umfassen, dann aber auch, soweit es geboten oder durch sich darbietende Kunstwerke nahe gelegt wird, das 17. und 18. Jahrhundert berücksichtigen und in diesem Teile eine Art Weiterführung der kunsthistorischen Ausstellungen von 1902 und 1904 bedeuten, die, wie jedem erinnerlich, ungeahnte Schätze mittelalterlicher christlicher Kunst aus kirchlichem und privatem Besitz vor die Öffentlichkeit brachten und, man darf wohl sagen, unzerstörbaren Nutzen gestiftet haben. Gerade für die christliche Kunst dürfen in der Ausstellung aber auch die reproduzierenden Künste, wie sie noch heißen mögen, nicht fehlen, und alles, worin christliche Kunst sich betätigen kann, vom billigsten und schlichtesten Heiligenbildchen bis zum kostbarsten Wandschmuck kann und soll in Betracht gezogen werden; freilich auch dieses alles nur im Besten was zusammengebracht werden kann. Auf dem Boden des christlichen soll der künstlerische Wert allein maßgebend für die Zulassung sein. Eine bedeutungsvolle Stütze für die Hoffnung auf gedeihliches

Gelingen des Planes ist darin zu sehen, daß Seine Eminenz der Kardinal-Erzbischof von Köln den Ehrenvorsitz der Ausstellung übernommen hat. Unter diesem Vorsitze werden die Vorarbeiten in dem vorbezeichneten Umfange alsbald beginnen. Die Schwierigkeiten einer derartigen christlichen Kunstausstellung sind gerade in den heutigen Tagen außerordentlich groß. Um so mehr muß auf opferbereite und tätige Mitwirkung aller Konfessionen, Künstler und Kunstfreunde, namentlich auch der Besitzer von hervorragenden Werken christlicher Kunst, in voller Würdigung des gemeinsamen erhabenen Zieles gerechnet werden. Wir Düsseldorfer öffnen Euch unsere gastliche schöne Stadt und unseren prächtigen Kunstpalast, die Stätte wiederholten begeisterten und begeisternden Gelingens, an Euch ist es, dem Werke ein gleiches Gelingen und gleichen Wert für die Zukunft bereiten zu helfen! K. B.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee.

Am schnellsten geraten wir aus dem Thema des Porträts in das Thema der gegenwärtigen Behandlung von Farbe und Licht hinein. Neben Farbenträumen, wie denen von W. Degouve-De Nuncques, gegen welche C. Montald bereits wie dessen Karikierung erscheint, bekommen wir die ausgesprochensten Farbenspässe mit allen möglichen Künsteleien. So namentlich von einigen Österreichern bei Wertheim. Voran steht hier J. Epstein. Doch auch Landschaften von A. Illies aus Mellingstadt und die pikanten Versuche H. Ungers, die Weise von Altitalienern zu erzwingen, gehören hierher. Die gemachte Koloristik von R. Jeschke dient immerhin der Stimmung. An Lichtexperimenten ist erst recht kein Mangel; wertvoll bei dem Interieurkünstler Hammershöi, gewöhnlicher bei J. Clauß oder A. Liedtke. Man bedarf recht sehr eines C. Haider und A. Oberländer (der jetzt häufig wiederkehrt und auch Landschaften in Aquarell bringt), um sich davon zu erholen; und wenn man leider auch H. Thoma von der »Tapete« nicht freisprechen kann, so erfreuen doch die vornehmeren Farbenübergänge in seinen Landschaften. Oder man findet sich wieder zurecht bei der Schlichtheit eines L. Dill. Endlich erfährt man doch auch, daß sich die Proteste gegen die dem französischen Impressionismus abgelauschten Kunststücke des grellen Lichtes mehren, denen gegenüber z. B. rühmend auf C. Palmié hingewiesen wird. Als problematischer Phantast anerkannt, vielleicht als Programm-Maler zu bezeichnen, ist Martin Brandenburg. Zwar forciert auch er; doch er gibt mit modernen Mitteln seelische Stimmungen, und Kohlenzeichnungen von ihm erfreuen ebenfalls.

Der unerläßliche Eifer, das Ausland stets neu kennen zu lernen, stellt doch immer wieder die Spezialprobleme der Farbeneffekte und besonders der Lichteffekte in den Vordergrund. Die »Skandinavier« steigen noch am ehesten höher. Neben dem immer wieder zu würdigenden P. S. Kroyer hat wohl am meisten Eindruck Liljefors gemacht. Der Zusammenhang mit den Landschaften, in die er seine lebensvollen Tiere hineinstellt, ist meisterhaft. Dann aber kommen wieder Gemälde ohne Raumtiefe und ohne genügende Klarheit, an Ofenschirme mahnend. Ihm nachzustreben scheint Th. Holmboe, zumal durch sein stimmungsvolles »Haus im Winter«. Als »Winterelegien« wurden die Schneebilder und dergl. von G. A. Fjaestad bezeichnet; Wellengekräusel, Wirkung der Sonne auf untiefes Wasser, schneeschwere Zweige und dergleichen mit viel Seitenbeleuchtung sind seine Stärke. — An Lieblichkeit steht über all dem C. Larssons Märchen mit dem träumenden Kind.

»England« wirkt nicht mehr so überraschend, wie es vor Jahren in München der Fall war. Ein Liebling des Salons Casper ist Grosvenor Thomas mit dem feinen Farbenzauber seiner zitterigen Landschaften; daneben gab es z. B. einen dämmerig gestimmten Abendfrieden von Camble Noble. Kollektionen von Engländern kamen bei Gurlitt und im Künstlerhause. Dort konnte man sich interessieren für die Farbenspiele von W. Dewhurst, für den anscheinend besonders erfolgreichen A. East (eine Art Herkomer der Landschaft), für den spezifischen Impressionisten M. Fisher sowie für den ihm ähnlichen B. Priestman, gegen dessen Subjektivität A. D. Pepperkorn wohltuend objektiv wirkt. An der anderen Stelle gaben Engländer und Schotten mit vorwiegend impressionistischen Landschaften viel Forciertes. Voranstellen möchten wir unter ihnen I. A. Brown und S. E. Calwent, sowie die Porträtistin E. D. Hayes. Als anglisierter deutscher Landschafter machte sich dabei R. Hellwag wieder bekannt; J. G. Laing und H. M. Livens verdienen Erwähnung. Letzteres mag noch den anderswo hervorgetretenen Engländern Wulfort und O. Lynch of Town zugute kommen.

»Czechen« werden unter den Österreichern bei Wertheim häufiger; erwähnt sei A. Kalvoda, dessen Landschaften nicht kleinlich, die kleinen sympathischer als die großen sind. (Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die heurige (15.) Jahresmappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst enthält 38 Abbildungen, darunter 12 Foliotafeln von großer Schönheit. Man findet folgende Künstler vertreten: die Architekten Fritz Kunst, Michael Kurz, Joseph Schmitz, Johannes Schroth; die Bildhauer Karl Burger, P. Andreas Göser und C. Leyrer, Franz Hoser, Fr. X. Marmon, Alois Miller, Balthasar Schmitt, Joseph Vogel, Heinrich Wadere; die Maler Gebhard Fugel, Robert Hieronymi, Georg Kau, Franz Kräutle, Anton Nießing, Heinrich Nüttgens, Leo Samberger, Matthäus Schiestl, Kaspar Schleibner, Heinrich Told, Theodor Winter.

Secession München. Die nächste Winterausstellung beginnt Ende Dezember und dauert bis Anfang Februar. Sie wird einen Ueberblick über das gesamte Schaffen von Professor Albert von Keller bieten, ferner eine Gedächtnisausstellung des frühverstorbenen Malers Philipp Klein und eine große Kollektion des Tiermalers Charles Tooby.

Ueber Wettbewerbe. Unter dem Titel »Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« erschien soeben ein 36 Seiten starkes Heft im Format unserer Zeitschrift. Es enthält 70 Abbildungen hervorragender Entwürfe aus den Konkurrenzen für einen neuen Hochaltar in Feucht, für neue Kirchen in Sondersfeld, Ingolstadt und Achdorf und für den Titelkopf der Zeitschrift »Monika«. Der Text bespricht den Zweck der Wettbewerbe, den Inhalt der Ausschreiben, die Zusammensetzung und Tätigkeit der Preisgerichte. Sodann werden über die Bedingungen und den Ausfall der vorgenannten Konkurrenzen nähere Angaben gemacht.

Professor Dr. Hyacinth Holland, der feinsinnige Münchener Kunstforscher, Literar- und Kulturhistoriker, beging am 16. August in voller Rüstigkeit und Schaffenskraft seinen 80. Geburtstag. Dem ausgezeichneten Gelehrten und edlen Menschen wurden bei diesem Anlaß von allen Seiten die wärmsten Sympathien zum Ausdruck gebracht. Wir veröffentlichten

im 1. Heft des III. Jahrganges einen Artikel aus seiner Feder über Moritz von Schwind, der ihm als Freund nahegestanden, und werden demnächst wieder in der Lage sein, eine weitere Arbeit des verehrten Jubilars zu publizieren.

Franz Schmid-Breitenbach, der als Maler und Kunstschriftsteller eine ehrenvolle Tätigkeit entfaltet, feierte am 17. August den 50. Geburtstag. Er ist Ehrenmitglied der Münchener Künstlergenossenschaft und ist auch in Paris und London mehrfach ausgezeichnet worden. Bekannt und geschätzt ist sein Buch »Stil- und Kompositionslehre für Maler«. Auch »Die christliche Kunst« zählt ihn zu ihren verehrten Mitarbeitern und brachte im I. Jahrgang den Artikel »Der Stil in der modernen Malerei« und im III. Jahrgang einen Aufsatz über Ludwig Glötzle. Auf S. 110 des I. Jahrgangs ist sein Bild »Zur Frühmesse« reproduziert.

Künstler-Atelier-Wohnhaus-Baugenossenschaft München. Architekt Gottlieb Möstel in München-Gern, an welchen alle diesbezüglichen Schriftstücke zu richten sind, legt das Ziel dieser Baugenossenschaft in folgender Weise dar:

Es soll nördlich von Schwabing ein Atelier-Gebäude mit einzelnen Zimmern (samt modernem Zubehör) errichtet und zu tunlichst billigem Satze an jüngere Künstler vermietet werden. — Die Haupttätigkeit der Genossenschaft wäre aber die Errichtung von behaglichen Einfamilienhäusern mit zu ernster Arbeit brauchbarem Atelier. Im Aufbau, in der Ausstattung sollen dieselben den Anforderungen genügen, die man an den neuzeitlichen Landhausbau stellt, einschließlich des Gartens. Die ganze Anlage soll nicht den monotonen Charakter einer »Villenkolonie« tragen, die mit Recht von hervorragenden Künstlern als »Villenfriedhöfe« bezeichnet worden sind, sondern sie soll mehr in der malerischen, ungezwungenen Art einer Gartenstadt errichtet werden. Das herrliche, stimmungsvolle Gelände des ganzen Ampertales halte ich für die Errichtung von Wohnhausbauten sehr geeignet: die Gegend zwischen Bruck — Dachau — Heimhausen, Schleißheim usw. bis herein gen Schwabing. (Es können solche Einfamilienhäuser mit Atelier auch in München und an jedem anderen Orte in Oberbayern errichtet werden) — Vorortverkehr, Telegraphen, Telephon, Fahrrad, Auto und eventuell eine konstante Automobilomnibus-Verbindung vermitteln leicht alle Vorzüge der Großstadt. Die Häuschen sollen in der Regel bei kleiner Anzahlung in ratenweiser Tilgung des Kaufschillings von den Genossenschaftern erworben werden können.

Universitätsprofessor und erzb. geistl. Rat Dr. Alois Knöpfler in München beging am 29. August seinen 60. Geburtstag. Außer seiner hervorragenden wissenschaftlichen Tätigkeit entwickelt Professor Knöpfler auch eine segensreiche Wirksamkeit zugunsten der christlichen Kunst. Er beteiligte sich lebhaft an der Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, deren Vorstande er seit ihrem Bestehen angehört und an deren Förderung er als Kassier und in jeder Weise regsten Anteil nimmt.

ZU UNSEREN BILDERN

Mit der farbigen Sonderbeilage bieten wir eine Wiedergabe des Mittelbildes des großen Dreikönigsaltars von Rogier van der Weyden in der Alten Pinakothek zu München. Rogier, der in Brüssel tätig war und dort 1464 starb, genoß ein hohes Ansehen. Um 1400 in Tournay geboren, ist er ungefähr zwei Jahrzehnte jünger als der in Gent und Brügge tätige Jan van Eyck, neben dem er seine eigenen Wege ging und die künstlerischen Absichten seiner Zeit seiner Naturanlage gemäß zum Ausdruck brachte. Seine Art hat noch mehr Berührungspunkte mit der älteren Kunst als jene des Jan van Eyck, den er weder in der Geschlossenheit der Komposition, noch in der Individualisierung des Ausdrucks, noch in der Durchbildung der Körper, noch im Kolorit erreichte. Der herrliche Dreikönigsaltar stammt aus der Kirche St. Columba in Köln und ist ein Werk der letzten Zeit des Künstlers, ein Triptychon, das in der Mitte die Anbetung der hl. drei Könige (1,38 m hoch, 1,53 m breit), auf dem linken Flügel Mariä Verkündigung und auf dem rechten die Darstellung Jesu im Tempel (70 cm breit) schildert. Die Könige sind in der Tracht der Vornehmen jener Zeit mit liebevoller Detailmalerei dargestellt. In dem knieenden Greis, der so innig das Händchen des Kindleins küßt, glaubte man Philipp den Guten von Burgund und in dem rechts stehenden jüngeren Fürsten Karl den Kühnen zu erkennen. Das Bild atmet feierliche Ruhe, geräuschlose Andacht. Alle Personen bewegen sich über die ganze Bildbreite hin im Vordergrund. Der Mittelgrund ist nicht überzeugend durchgebildet. Im Hintergrund, der mit der in der altniederländischen Malerei üblichen miniaturartigen Sorgfalt behandelt ist, soll die Stadt Middelburg wiedergegeben sein.

Eugen Bracht, von dessen großzügiger Auffassung und breiter Behandlung der Landschaft unsere Abbildungen S. 10—12 eine Vorstellung geben, ist der einflußreichste Führer der modernen Landschafter Norddeutschlands und entwickelt als Lehrer eine anregende Wirksamkeit.

Auf S. 17 und 19 sind zwei der edelsten Werke von Wilhelm Bernatzik abgebildet. Wir haben in der Beilage zum 6. Heft des vor. Jahrg. das Ableben und eine kurze Charakteristik dieses feinfühligen modernen Meisters mitgeteilt. Geboren 1853, starb er am 25. November 1906 in Wien. Im Jahre 1887 erregte namentlich unter der jüngeren Künstlerschaft Wiens auf der Jahresausstellung des dortigen Künstlerhauses sein Gemälde »Versehgang« Aufsehen. Später folgte das vorzügliche Bild »Der Herbst«. Bernatzik schuf auch tiefempfundene Landschaften. Er war Mitbegründer der Wiener Secession, deren Richtung am schärfsten in seinen dekorativen Entwürfen zum Ausdruck kommt.

BÜCHERSCHAU

Aus Kunst und Leben. Neue Folge. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Mit 6 Tafeln und 100 Abbildungen im Text. gr. 8° (VIII u. 294). Freiburg 1906, Herdersche Verlagshandlung. M. 5.40; geb. in Leinwand M. 7.—, in Halbfranz M. 8.40.

Rasch ist dem von der Kritik und den Kunstfreunden sehr beifällig aufgenommenen Werke »Aus Kunst und Leben« von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg, eine Neue Folge von dem gerade in der Kunstgeschichte wohlbewanderten Hochwürdigsten Verfasser beigegeben worden. Diese Neue Folge unterscheidet sich von dem erstgenannten Werke nur durch den Inhalt, Form und glänzende Diktion sind sich gleich geblieben. Gehört es doch schon längst zu den bekannten Tatsachen in der Kunstwelt, daß Dr. von Keppler wie wenige es versteht, ein reiches, gediegenes Wissen in formvollendeter Sprache seinen Freunden zu bieten, und die Zahl dieser ist eine große. Kunstplaudereien erscheinen wohl in ungezählter Menge, in selbständigen Werken, in Form von Zeitschriftenartikeln und Kunstberichten der größeren Tagesblätter. Aber deren Inhalt steht sehr oft in umgekehrtem Verhältnisse zu deren Umfang. An Wilhelm von Keppler aber haben wir

einen Kunstkenner, der uns anscheinend ganz spielend durch ein oft sehr schwieriges Kunstgebiet führt, uns überall auf das Wichtigste aufmerksam macht, uns in Kunstgeschichte und ästhetischer Würdigung noch bestehender Kunstwerke mit wenigen Strichen über den Hauptinhalt und die charakteristischen Merkmale zu unterrichten weiß. So zeigt er uns im vorliegenden Werke in einer Reihe größerer Abhandlungen sowohl sein reiches historisches Wissen als auch sein ungewöhnliches ästhetisches Feingefühl. Inhaltsreich wie die erste Abhandlung über die bildlichen Darstellungen des hl. Thomas von Aquin durch die italienischen Maler (Seite 1—21), ist der zweite Aufsatz »Der Freiburger Münsterturm« (Seite 22—34) gleichsam ein kurzgehaltenes, aber durchaus informierendes Resümee über die wichtigsten deutschen Riesentürme in ihrer gegenseitigen Vergleichung. »P. P. Rubens als religiöser Maler« (Seite 35—61) führt uns den berühmten Meister als treuen Sohn seiner Kirche vor, der seine höchsten Ideale von seiner Mutter erhielt und gerade bei religiösen Thematen seine vollendete Kunst zum Ausdrucke brachte. Der Aufsatz »Raffaels Madonnen« (Seite 62—110) und »Raphaels Sposalizio« (Seite 198—213) bringt einerseits den Nachweis, daß Raffaels Madonnen wirklich kirchlichen und echt religiösen Geist atmen, zeigt anderseits die Schule, in der Raffael am meisten gelernt hat, die Schule seines Meisters Perugino. »Die Wanderungen durch Württembergs letzte Klosterbauten (Seite 111—197) führen uns Architektur, Plastik und Malerei in harmonischem Bunde vor; die Abhandlung »von der Freude« bildet eine zum Teil scharfe, aber nicht weniger gerechte Kritik über die Moderne. Wer gegenwärtig mit offenem, kritischem Auge durch die Kunstwelt geht, wird auf Schritt und Tritt erfahren, wie scharf und richtig Dr. Keppler zu sehen und wie präzis er das Resultat des Beobachteten anderen mitzuteilen vermag. — Zu den reichen Ausführungen bieten die Illustrationen eine erwünschte Grundlage. Dr. P. W. Hacker

Franz Schmid-Breitenbach, Stil- und Kompositionslehre für Maler. Stuttgart, Paul Neffs Verlag (Karl Büchle). Geh. 4.50 M.; gebd. 5 M.

Dieses Buch hat — ich will es gleich anfangs erwähnen — einen immensen Vorzug gegen andere der gleichen Richtung. Ist es doch von einem Kunstmaler selbst geschrieben. Es spricht aus diesem Werke die Erfahrung, und dies heißt doch viel. Den Verfasser veranlaßte Muthers »Ein Jahrhundert französischer Malerei« zu dieser Schrift. Die Aufgabe, die sich Schmid-Breitenbach durch Herausgabe dieses Werkes gestellt hat, ist eine große. Will er doch den angehenden Maler, der die Akademie und seine Schülerjahre glücklich absolviert hat, unterweisen, einerseits für jede gegebene geistige Anregung die stilgerechte Darstellungsart zu finden, anderseits das Charakteristische jeder Erscheinung und neu auftauchenden Richtung schnell zu erfassen und das malerisch Wirkungsvolle derselben — und eben nur dies — in verständlicher und geschmackvoller Weise so wiederzugeben, daß der Erscheinung selbst wie der eigenartigen Ausdrucksweise des Künstlers volle Gerechtigkeit wird. Dieses Buch soll durch die Anführung der wechselnden Auffassungen eines Stoffes und der verschiedenen Methoden der Darstellung verhüten, daß der unselbständige Maler eine einzige, die ihm allein zur Kenntnis oder zum Verständnis gelangte, nachahme und dadurch dem Manierismus verfalle. Die Lehren dieses Buches aber, wenn sie auch der Vergangenheit und Gegenwart entnommen wurden, mögen eine sichere Grundlage für neue Lehren bilden, die neuen Zielen zu entsprechen haben. K. Hartmann

Steinhausen-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart. Preis 4 M. Kunstwart-Verlag bei Georg D. W. Callwey in München.

Enthält das Selbstporträt des Meisters auf dem Titelblatt und 10 Blätter in großem Format nach religiösen Kompositionen und Landschaften des Künstlers, ferner eine kurze Einführung. Der Vorzug der Steinhausenschen Kunst ist Innerlichkeit mit einem Zug zu leiser Wehmut, wahres Empfinden innerhalb des engen Gebietes, das er pflegt. Schlicht sind auch die künstlerischen Ausdrucksmittel, mit denen er schaltet. Der größere Teil der Blätter vorliegender Mappe ist in Duplexautotypie hergestellt, die übrigen in abgestimmten Tönen, eines in Dreifarbendruck.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Repertorium für Kunstwissenschaft. — XXX. Band, 3. Heft. — Zu Dürers Aufenthalt in Basel (Hans Kögler). — Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung (Forts.). (Dr. Kurt Sachs). — Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei. II. (Berthold Haendcke). — Neue Nachträge zu Rembrandts Radierungen (W. v. Seidlitz). — Ambrogio di Antonio da Milano.

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 28. Band, III. Heft. — Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser Friedrich-Museum (Chytil). — Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. und sein Meister (Schluß) (Fritz Burger). — Dürer und der Meister der Bergmannschen Offizin (Daniel Burckhardt). — Studien zur deutschen Renaissancemedaille. III. Friedrich Hagenauer (Georg Habich).

Zeitschrift für christliche Kunst. — XX. Jg., H. 4. — Schwebende Doppelfigur spätester Gotik (Schnütgen). — Rundschau vom Utrechter Dom (A. Tepe). — Erwägungen bei Betrachtung der Deutschnationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf (F. G. Cremer). — — H. 5. — Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz (Schmarsow). — Altarkonsekrationssiegel des XII. Jahrh. in der Pfarrkirche zu Niederzier (Arnold Steffens). — Nachtrag zu den mittelalterlichen Elfenbeinkämmen (Andreas Schmid).

Archiv für christliche Kunst. — XXV. Jg., Nr. 5—7. Die Capitani der Medicigräber Michelangelos (Dr. Anton Groner). — Die neue Leutkircher Monstranz (Konrad Kümmel). — Gedanken über Beleuchtungsanlagen in Kirchen (Dr. L. Baur). — Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben (Dr. Alfred Schröder). — Joseph Wannenmacher, Maler (R. Weser). — Der Umbau der Dreifaltigkeitskirche in Ludwigsburg (Dr. Giefel und Hofmann).

Zeitschrift für bildende Kunst. — H. 9. — Amra und seine Malereien (Jos. Strzygowski). — Zur Cranach-Forschung (Julius Vogel). — Der Diskuswerfer (L. Volkmann). — Raumkunst und Gartenkunst auf der Mannheimer Jubiläumsausstellung (K. Widmer). — Baukunst und Kleinkunst (Berlage). — — H. 10. — Max Liebermann zum 60. Geburtstage. — Die Große Kunstausstellung und die Ausstellung der Berliner Secession (Emil Heilbut). — Das Seelengärtlein (J. Neuwirth). — Der deutsche Kunstgewerbekrieg (Dr. M. Osborn). — Der neue Hubertusbrunnen in München. — Ueber Urmotive für Plastiken in technischen und tektonischen Künsten.

Redaktionsschluß: 1. September

DEUTSCH-NATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

II.

Was eigentlich der erste Bericht (Heft 1) hätte bringen sollen, sich aber dort nicht willig einfügte, soll nun den Anfang des zweiten bilden, eine Übersicht über die ganze Veranstaltung. An ihrer Spitze steht ein Ehrenvorstand und ein Kunstausschuß. Letzterer ist aber, wie bereits gelegentlich bemerkt, nicht unbeschränkt in seinen Dispositionen über Zulassung und Anordnung der Kunstwerke; vielmehr hat eine Reihe auswärtiger Gruppen[1]) ihre eigene Jury und Hängekommission, eine Einrichtung, die für große Ausstellungen ihre verständlichen Gründe, aber doch auch unvermeidliche und allzuleicht störende Folgen und Begleiterscheinungen hat. Gleichwohl wird es schwer sein, bei Ausstellungen, die ein großes Gebiet umfassen, dieser Einrichtung, man darf wohl sagen, dieser Fatalität, aus dem Wege zu gehen; bei kleineren Ausstellungen und bei solchen, die ein scharfumschriebenes bestimmtes Ziel im Auge haben, sollten die Veranstalter sich nicht darauf einlassen und lieber auf ganze Gruppen verzichten, die ihre Sonderinteressen und Sonderlichkeiten durchaus im Vordergrunde halten wollen. Diesmal mag das Zulassen solcher Sonderverantwortlichkeiten als Entschuldigung dienen für einzelne Mißgriffe, die der Düsseldorfer Kunstausschuß wohl nicht gemacht haben würde.

Indem die Ausstellung wesentlich Kunstausstellung sein sollte und diesmal die »Kunst« das »Kunstgewerbe« ganz schwesterlich behandeln sollte, wie das auch einzig recht ist, so kam von dem weiten Ufergelände, das die letzten großen Ausstellungen beherbergte, nur die nächste Umgebung des Kunstpalastes und dieser selber in Betracht. Das brachte vielen, die voll der Erinnerungen an 1902 und 1904 zur Ausstellung kamen, trotz aller voraufgegangenen Erklärungen mehr oder minder große Enttäuschungen; von dem Drängen und Treiben, dem Gewirre von Straßen und Pfaden, dem Kirmeslärm, ist nichts vorhanden. Ein Münchener Marionettentheater und ein sogenanntes »Jagdpanorama«, eine Art großer, künstlerisch angeordneter und ausstaffierter Schießbude, wo das Jagdwild der verschiedenen Jahreszeiten in den entsprechend dargestellten Revieren als Preis zwar nicht die passierenden holzgeschnitzten Tierbilder, aber neben der Ehre des guten Schusses Aussicht auf den Besitz eines der vielen von den Düsseldorfer Künstlern gestifteten kleinen Kunstwerke bietet, diese beiden »Attraktionen« bemühen sich um die Wette mit einigen »Restaurationen«, den Interessen zu dienen, die die Besucher noch neben ihrem Kunstinteresse in sich tragen. Schlichte, aber, wie nicht anders zu erwarten, geschmackvolle Pflanzenanlagen, eine breite Flanierstraße und die Stuhlanhäufungen in der Nähe des Musikkiosks zeigen hauptsächlich an den Sonntagen und den »billigen Tagen« etwas Menschenbelebtheit. Sonst strebt alles vom Eingange auf kürzestem Wege dem Kunstpalaste zu und verliert sich in dessen verzweigten Räumen. Abends freilich wird manchmal die ganze Anlage durch zahllose Lampions und Papierlaternen in bunte, windbewegte Farben gesetzt; es rauschen die Wasser der Betonwerke von 1902, und mehrere Musikkapellen wechseln mit ihren Darbietungen; aber die elfte Stunde mahnt auch an solchen Tagen die drängende Menge an Maß und Selbstbeschränkung, wie sie die Kunst stets fordert, der Künstler nur zu leicht vergißt und vergessen zu müssen glaubt.

Im Kunstpalaste gruppieren sich im Erdgeschoß um die prächtige Vorhalle und den klassischen Ehrenhof etwa 60 größere und kleinere Räume, welche Werke der Malerei, der Plastik, der Architektur und des Kunstgewerbes enthalten, während die Räume des Obergeschosses den Zeichnungen, der Graphik und verwandten Kunsttätigkeiten vorbehalten sind.

In diesen Räumen sind nun leichthin 3000 Werke der bildenden Künste und des Kunstgewerbes untergebracht. Der Katalog übersteigt zwar in seiner Numerierung die Zahl 2319 nicht, aber des Nichtnumerierten ist so viel, daß die Schätzung auf 3000 wohl noch zu gering ist. An der Spitze des Kataloges steht, die erste Abteilung bildend, eine Sonderausstellung v. Lenbachscher Porträts mit 43 Werken des verstorbenen Meisters. Ohne ganz scharfe Scheidung der Örtlichkeiten für die einzelnen Darbietungen nennt die zweite Abteilung 963 Ölgemälde und Pastelle; die dritte Abteilung wird gebildet durch eine kleine Sonder-Aquarellausstellung von Werken des verstorbenen Wiener Altmeisters Rudolf v. Alt mit 22 Nummern, denen noch einige Menzel u. a. beigefügt sind, wohl vergleichenshalber. Die vierte Abteilung, die der Aquarell-, Gouache- und Tempera-Bilder, eine Zusammenstellung von höchstem Werte, zählt 285 Nummern, die fünfte ca. 350 plastische Werke, die sechste ca. 550 Zeichnungen und Werke

[1]) Es sind vorzugsweise Berliner, Dresdener und Münchener Gruppen.

der Graphik. An siebenter Stelle erscheint als Sonderabteilung eine Otto Greiner-Ausstellung von ca. 80 Arbeiten, die den hervorragenden Zeichner bekunden, von denen aber manches Blatt recht wohl hätte wegbleiben können, teils des Gegenstandes, teils aber auch der argen formellen Mängel wegen. Die Architektur ist als achte Abteilung fast nur durch Düsseldorfer Künstler und Firmen vertreten; neben ihnen, 29 an der Zahl, erscheint nur ein Architekt aus Köln und einer aus Köln-Lindenthal; es sind im ganzen ca. 100 Blätter. In einem besonderen Raume bringt der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen einige Skizzen der im Auftrage des Vereins ausgeführten Monumentalmalereien und einige Prämienblätter (für 1907 und 1908) zur Kenntnis. Die zehnte Abteilung bilden die Räume des Düsseldorfer Semperbundes, Vereins für Handwerkskunst. Räumlich weit davon getrennt ist die dem Endziele nach engverwandte elfte Abteilung, die sich schlechthin »Kunstgewerbe« zu nennen beliebt, dasselbe aber weder durch Zahl noch durch Wert der neun (!) Arbeiten in angemessener Weise zu vertreten vermag. Besser geschieht das, freilich nicht ohne die Mängel des ganzen Systems, in der letzten und zwölften Abteilung, die, von dem Semperbunde sich nicht bloß räumlich weit entfernend, wesentlich die Richtung der bisher unter Leitung des Direktors P. Behrens stehenden »Kunstgewerbeschule« mit der bestechenden Devise »Raumkunst« bezeichnet und durch eine Reihe Düsseldorfer Firmen bedient ist.

Daß in der ganzen Ausstellung die Werke Düsseldorfer Künstler einen besonders großen Raum einnehmen, ist natürlich. Von auswärtigen Kunststätten ist am stärksten Berlin und Umgebung (Charlottenburg, Grunewald, Friedenau, Steglitz u. a.) mit den Werken von ca. 225 Künstlern vertreten, unter denen die Plastiker hoch hervorragen. München und Umgebung (Pasing, Dachau u. a.) zeigt eine fast gleiche Zahl, ca. 200, Dresden und Vororte einige 80, Karlsruhe einige 40, Leipzig ca. 15. Wien und das gesamte deutschsprechende Österreich fand nicht einmal 50 Künstler, worunter acht Plastiker. Auffallend groß ist die Zahl der Orte, die durch nur je einen Künstler vertreten sind. Die größere Zahl dieser Künstler dürfte, wie es teilweise schon aus den Ortsbezeichnungen ersichtlich ist, größeren Kunstzentren zuzurechnen sein. Aber in der neuesten Zeit wird es mehr und mehr unter den Künstlern üblich, sich in Einsamkeiten niederzulassen, wobei für solches Niederlassen am liebsten Orte ausgewählt werden, die irgend etwas, wenn auch vielleicht nur kapriziös Anziehendes haben. (Forts. folgt)

GOLDSTICKEREI AUF LEINEN

Ein seltenes Stück mittelalterlichen Kunstfleißes und feinsten Geschmackes ist die 1 qm große Leinendecke, welche Abbildung S. 11 zeigt und sich im Besitze des Hoflieferanten H. Rosenbaum, Frankfurt, befindet.

Diese in jeder Beziehung, nämlich in Technik, Zeichnung und Farbe so befriedigende, ja höchste Bewunderung heischende Arbeit gehört heute zu den Seltenheiten und erklärt den hohen Preis der Decke.

Das in elegantester Linienführung über das Leinen gezogene Ornament, auf dessen Ranken die Figuren geschickt angebracht sind, ist ganz im feinsten cyprischen Gold gelegt, während es in der zarten Abschlußbordüre mit einem gestickten Blatt in weichem Mittelgrün abwechselt. Das Gold und teilweise angewandte Silber ist in den verschiedensten Tönen geheftet und wenn die Heftstiche auch nur als Punkte aufliegen, so geben sie dem Metall einen lasurartigen, farbigen Hauch, der auf den ersten Blick verschiedenartiges Metall vermuten läßt. So ist in einer Blume der Randbordüre das Gold mit violett, altgold, grün, in anderen mit blau, rot, altgold geheftet, während alle kleinen Blättchen der Ranke mit demselben Grün der gestickten größeren Blätter geheftet sind. Auch der Stiel der Ranke ist ein grüner Kettenstich und die Abschlußlinie der Bordüre ein himbeerroter Stielstich. Sieht man zuerst die Rückseite der Decke, so wird man kaum eine Goldstickerei vermuten, da alle Goldfäden, wie meist bei alter Stickerei, rechts angefangen und abgeschnitten werden, so daß man links nur die Heftstiche sieht. Und diese bieten hier ein höchst frisches, farbiges Bild. Merkwürdig ist das vollständige Vergehen des braunschwarzen Konturs der ganzen Bordüre. Während er zwischen den Blättern der Blumen, in der durch das Gold gebildeten Fuge noch deutlich erkennbar, ist auf der Rückseite auch nicht mehr ein Atom davon zu finden. Hingegen blieb der bei den Figuren angewandte blaue und rote Kontur tadellos erhalten. Die farbige Gesamterscheinung der Stickerei zum Leinen ist goldig, silbergrau bis grau, violett, wozu die grünen Blätter und Ranken der Bordüre einen feinen kühlen Kontrast ergeben.

Der reiche Figurenschmuck des Tuches und seine Ausführung ebenfalls in dichter Goldlegetechnik mit Fleischteilen im Gesichterstich geben dem Ganzen einen ungemein kostbaren Charakter. Die Ecken zieren die vier Zeichen der Evangelisten. Die Mitte nimmt eine Darstellung der Geburt Christi ein mit naiv in der Luft hängenden Goldhügeln, auf deren einem links die Hirten nebst Schafen das Gloria der Engel vernehmen, während gegenüber die hl. Könige mit Fähnchen und Gefolge hinter den Bogen hervorkommen. Die umrahmende Schrift: »verbum caro factum est et habitavit in nobis, cuius gloriam vidimus quasi unigeniti« ist reich mit Fehlern durchsetzt. Unter der Geburt ist die Auferstehung Christi mit zwei schlafenden Wächtern zu seiten des Grabes. In der oberen linken Ecke ist der hl. Johannes Evangelist, unten links der hl. Hieronymus mit seinem, mit stattlicher Mähne in Wickelstich in Gold geschmückten Löwen, während rechts oben die hl. Barbara, unten der hl. Johannes Bapt. angebracht sind. Die Mitte der seitlichen Flächen füllen links Joachim und Anna und rechts die hl. Hedwig oder Helena und der hl. Stephanus.

Ein so reicher gedanklicher Inhalt in solch kostbarer und äußerst mühsamer, wie künstlerisch ausgeführter Technik sollte auf einen hervorragenden Verwendungszweck schließen lassen. Und dennoch ist es schwer, Bestimmtes darüber zu sagen. Die Liturgie gibt keinerlei

Aufschluß, daß dieses Tuch direkt einem kirchlichen Zweck gedient haben könnte. Daß es ein Gremiale oder ein Reliquientuch gewesen sein sollte, ist kaum anzunehmen. Dagegen ist große Berechtigung zu der Annahme, daß es in vornehmem Hause als Taufdecke gedient haben wird. Daß um 1500, in welche Zeit das kleine Kunstwerk mit seiner ganzen Eigenart gehört, solche Taufdecken üblich waren, beweist der flandrische Gobelin mit der Geschichte des hl. Johannes des Täufers im Palastmuseum in Madrid, welcher 1900 im spanischen Hause in Paris ausgestellt war. Die Mutter Gottes trägt auf ihren Armen den kleinen Johannes, welcher mit einem kostbaren, gestickten Tuch bedeckt ist und bringt ihn dem Vater.

Außerordentlich anregend ist die Stickerei zur Gestaltung künstlerisch befriedigender Vorsatz-Velen, welche in ihrer Ausschmückung heute durchweg an mangelhafter Raumfüllung und wenig geschmackvoll gehaltener Symbolik leiden.

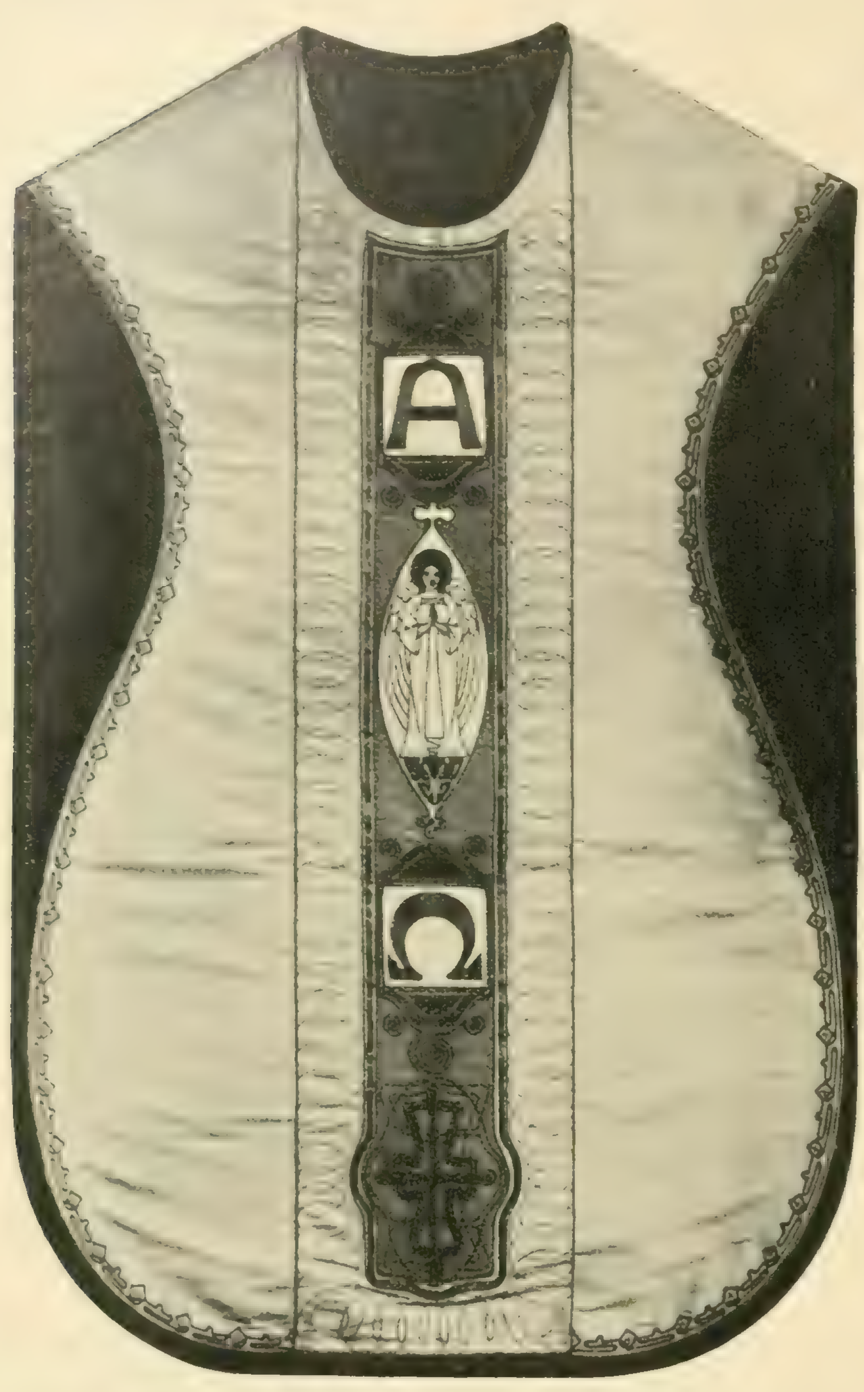
Kevelaer H. Stummel

DIE KUNSTAUSSTELLUNG IN DER FLORA ZU KÖLN

Es war einmal eine Zeit, aber das ist schon lange her, da zeigten die Künstler ihre Schöpfungen nur in ihren Ateliers vor einem ausgewählten, wirklich kunstverständigen Kreise. Das war für die Kunst des einzelnen entschieden gut. Heute jagt eine Ausstellung die andere, und wenn ein Künstler bei solchen Veranstaltungen zu Worte kommen will, muß er laut reden und er geht noch sicherer, wenn er schreit. Denn bei der Überproduktion von Kunstwerken und bei der enormen Zahl von Ausstellungen kann man es dem unruhig hastenden modernen Menschen kaum verargen, wenn ihm nicht die Zeit zur Verfügung steht, jedem Bilde nach Verdienst gerecht zu werden. Dem Künstler anderseits ist es nicht zu verdenken, wenn er, um mit Nietzsche zu sprechen, »Donnergepolter und himmlisches Feuerwerk« verwendet, um gehört zu werden. In richtiger Erkenntnis geht man heutzutage bei den guten Aus-



GOLDSTICKEREI AUF LEINEN
Zum Artikel S. 10 der Beil.



P. NAUMANN KASULA (VORDERSEITE)
Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. Text S. 18 d. Beil.

stellungen mehr und mehr darauf aus, dem Werte jedes einzelnen Bildes Rechnung zu tragen, und man will lieber wenig Gutes, als vieles, mit Schlechtem vermischt bringen. Man strebt mehr darnach, den Besuchern einen wirklich künstlerischen Genuß zu verschaffen, als ihn mit wissenschaftlicher Vollständigkeit zu plagen. Darin muß man auch die Bedeutung der gegenwärtigen Kölner Ausstellung suchen. Auch hier wußte man wohl, wenn man ein Gesamtbild der neuen deutschen Kunst bringen will, muß man neben Gutem allzuviel Schlechtes bieten, und die Ausstellung kann dann leicht zu einer Bilderkirmeß werden. Die einzelnen Kunststätten haben natürlich einander ihre Verpflichtungen, und das Schlimme hierbei ist, daß die Ausstellungsleitung übernehmen muß, was die Jury der einzelnen Gruppe für gut befunden hat und ihr zusendet. Das Endresultat ist alsdann wenig erfreulich. Statt sich nun mit den Schulen und Richtungen herumzuschlagen, zog man in Köln vor, sich persönlich an die einzelnen Künstler zu wenden und von ihnen bestimmte Werke für die Ausstellung zu erbitten. So war es möglich, fast ausschließlich dem Kunstgenuß des Publikums Rechnung zu tragen, und trotzdem konnte man ein ziemlich lückenloses Bild der heimischen, gegenwärtigen Kunst bieten. Wie schon früher mitgeteilt, hat man die Objekte in den Räumen der vorjährigen Ausstellung untergebracht. Neben Malerei und Plastik kommt die Raumkunst in hervorragender Weise zu Worte und auch dem Kunstgewerbe hat man reichlich Gelegenheit gegeben, sich auszusprechen.

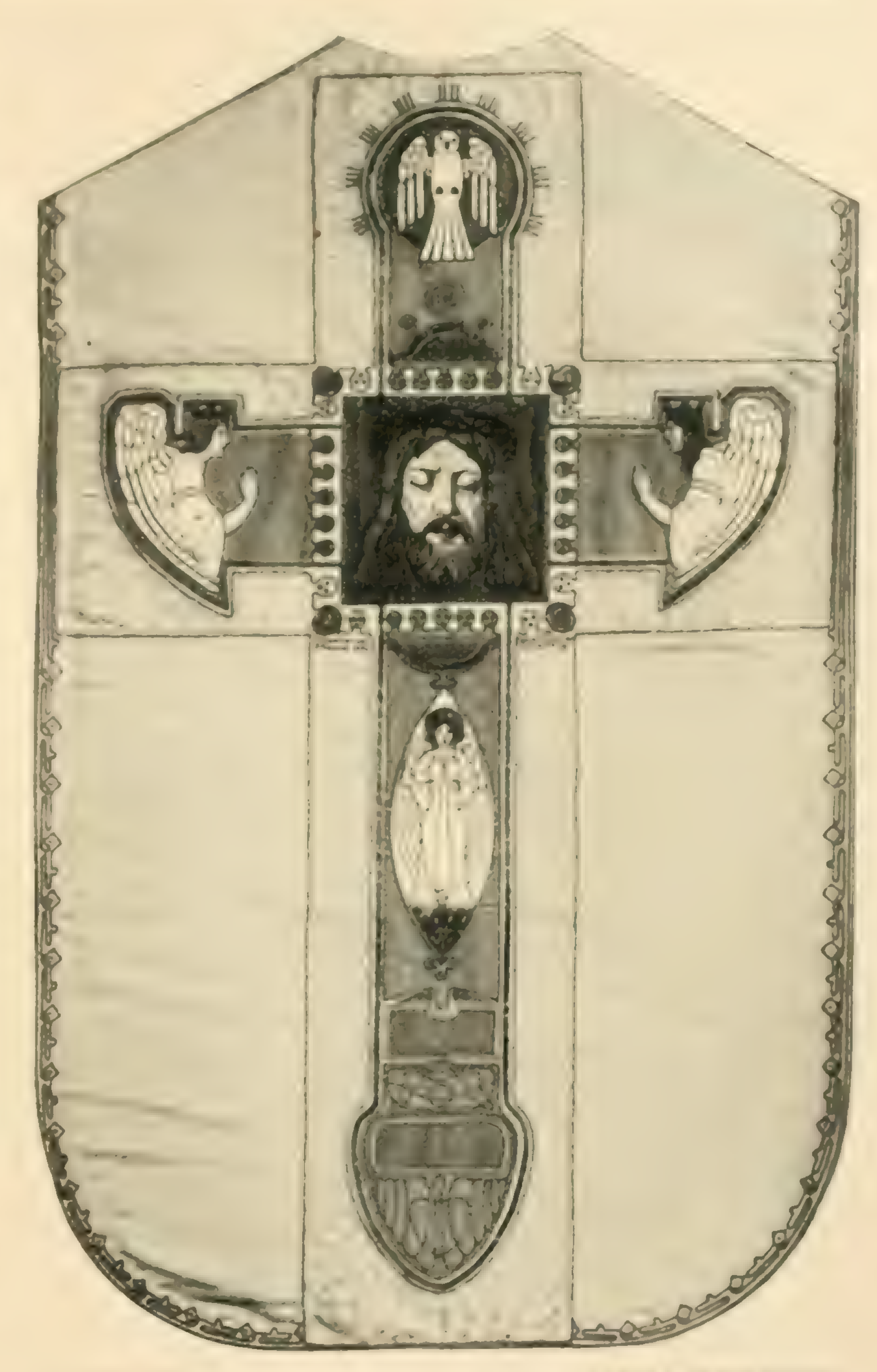
Ein Hauptschlager der Ausstellung ist M. Liebermanns »Kartoffelernte«, die, ebenso wie sein »Schreitender Bauer« in der brillanten Raumwirkung, in der breiten, malerischen Behandlung, der sicheren Erfassung und klaren Wiedergabe der einzelnen Personen und endlich durch die feinen Tonwerte unübertroffen ist. L. Corinths Gemälde: eine Kokotte, die ihr Strumpfband bindet, hat in Köln Erregung hervorgerufen. Das Motiv ist nichts weniger als geschmackvoll und man kann und muß vom Künstler Rücksicht fordern; doch besitzt das Gemälde immerhin künstlerische Qualitäten: ein brillantes Farbenspiel, meisterhafte Technik, geschickte Stoffmalerei, sichere Zeichnung, sprühendes Leben. Das andere Bild von Corinth stellt die Gattin des Künstlers dar mit ihrem Sohne auf dem Schoße, in schwarzem Kleide, aber mit entblößten Füßen. Letzteres ist eine Lizenz, auf die man nicht viel Gewicht zu legen braucht und die dem Beschauer nicht auch die Vorzüge des Bildes vergällen soll. Man sieht an diesem kleinen Beispiel, welche Wichtigkeit die Menschen dem Herkommen beilegen, selbst in Dingen, die von einem höheren Standpunkt aus gesehen, wenig zu bedeuten haben. Mutter und Kind werden in einem Moment glücklichen Beisammenseins im trauten Heim dargestellt. Die Zusammenschließung der Gruppe von Mutter und Kind ist meisterhaft. Auch bei diesem Bilde lockt uns wieder die souveräne Gewalt über den Pinsel, die brillante Stoffmalerei und das sprühende Leben. Von dem dritten großen Berliner, Slevogt, ist ein weiblicher Rückenakt und eine schon wegen des bei diesem Künstler seltenen Motives beachtenswerte, stark impressionistische Landschaft ausgestellt. Unter den übrigen Malern begegnet man fast nur bekannten Namen. Unter den Porträtisten ragen hervor Habermann durch ein interessantes Familienbild, eine neue Lösung dieses schwierigen Themas, Sohn-Rethel durch ein duftiges, durch seine Lichtwirkung ausgezeichnetes Damenbildnis, Schneider (Straßburg) mit einem vornehmen Selbstporträt und einem wuchtigen, malerischen Studienkopf, der jüngst verstorbene Philipp Klein-München durch das Bildnis eines jungen Mädchens in schwarzer Samtjacke, ausgezeichnet durch die zartabgestimmten Farben. Ihnen reihen sich an das farbig bedeutende, lebenswahre Porträt von Spiro, das liebe Mädchenbild von H. Thoma, die flotten Werke von Pankok und H. E. Linde-Walther, Schneider-Didams Meisterbildnisse und endlich Mohrbutters und mehr noch Schönenbecks weiche Schöpfungen. Eigenartig und teilweise auch neu sind die Bildnisse von Orlik. Sie zeigen starken japanischen Einfluß und sind außerordentlich dekorativ. Am höchsten stehen wohl seine kleinen duftigen Pastelle und Aquarelle. Die großen Bilder mit den eingelegten, farbigen Hölzern sind originell, auch immerhin dekorativ, legen aber doch den Gedanken an eine aparte Spielerei nahe. Trübner hat neben andern Werken seinen schon hinreichend bekannten »Toten Christus« ausgestellt. Samberger ist

mit dem Kopf eines alten Mannes und dem prächtigen Porträt der Bildhauers Drumm vertreten (II. Jg. S. 137 abgebildet).

Auch auf dem Gebiete der Landschaft ist die Auswahl durchweg gut. Eine gewisse Angst vor der Farbe wohnt anscheinend den Künstlern noch inne. Sie gehen im allgemeinen mehr auf Tonschönheit, auf einen feinen Zusammenklang der Farben aus und lieben es, das Ganze in einen feinen Duft zu hüllen. Immer mehr sieht man ein, daß nicht das Was?, die Fülle der Motive die Hauptsache ist, sondern das Wie? Nur durch die Einfachheit des Themas hat z. B. Altheim in seinem »Wintertag« seine starken Wirkungen erzielt. Das Bild besteht nur aus zwei Streifen: Unten die weiße Schneefläche, droben der gleichmäßig graue, trübe Himmel. Aber welche Stimmung steckt in diesem Bildchen! eine wie köstliche Raumwirkung spricht uns daraus an, wie beruhigend tritt es uns entgegen! Klarheit und Einfachheit machen uns auch das Bild von Schrödter-Karlsruhe so lieb: nur wenige Linien, nur einige ruhige Flächen, leicht mit Farbe überzogen, geben die Stille eines Wintertages vortrefflich wieder. Wie man eine Landschaft tonig umdeuten und doch dabei die höchste Naturwahrheit innehalten kann, zeigen Schönlebers köstliche Bilder. Die beiden Landschaften, vor etwa 20 Jahren entstanden, gehören malerisch zum Feinsten der ganzen Ausstellung. Wie viel wohltuender wirken sie doch als seine jüngsten Werke, wie sie uns Mannheim zeigt. Westendorp, Kampf, Liesegang und Clarenbach zeigen sich als unübertroffene Schilderer des Niederrheins. Auch der stimmungsvolle Karl Haider und T. Stadler begegnen uns. Ihnen reihen sich an: Bischoff-Culm, Junghanns, Schramm-Zittau, Hübner, Nikutowski, Deußer etc. Aus dem Gebiet der Interieurmalerei seien auch nur einige Namen genannt: Heicherts farbenfrohe »Kartoffelschälerin«, Stoßkopfs dämmerige Binnenräume, Fehrs malerische »Zecher«, Schreuers tonig so hervorragende flotte Bildchen und endlich Gotth. Kuehls Meisterwerke.

Wie man schon aus dieser flüchtigen Aufzählung ersieht, sind fast alle bedeutenden heimischen Künstler vertreten. Ein gleichmäßig erfreuliches Bild wird uns von unserer gegenwärtigen Kunst geboten und nochmals muß man anerkennen, daß die Jury mit feinem und sicherem Geschmack die Auslese getroffen hat. Um schlechte Bilder zu zeigen, dazu sind unsere Ausstellungen nicht da.

Heribert Reiners.



P. NAUMANN KASULA (RÜCKSEITE)

Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906

ZUR ERRICHTUNG EINFACHER, KÜNSTLERISCH AUSGESTALTETER GRABDENKMÄLER

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

Die in früheren Jahrhunderten aufgewendete, sorgfältige, künstlerische Ausschmückung selbst der geringfügigsten Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens, welche im Laufe des vorigen Jahrhunderts infolge überhandnehmenden Fabrikationsbetriebes ganz verloren ging, erblüht jetzt, dank Anregung tüchtiger Künstler, zu neuem Leben und durchweht als frischer, gesunder Zug so manches ganz zur Schablone herabgesunkene Gebiet ehemaligen Kunsthandwerkes, dem ein Aufrütteln zur dringendsten Notwendigkeit wurde.

Besondere Beachtung verdienten die Grabmäler unserer Verstorbenen, denen wir damit das letzte Liebeszeichen und ehrende Andenken geben. Doch in welch unschöne, durch Massenproduktion hergestellte Monumente grub man die Namen der teuren Toten? Ein fein empfindendes Gemüt schreckt zurück vor dieser Schar schablonenhafter, klotziger Monumente, auf denen, wenn's etwas »ganz Besonderes« sein soll, der Engel mit Rose oder gesenkter Fackel in dutzendweise gleichem Abklatsch thront, während die Errichter der zahlreichen Säulenschäfte, schwerfälligen Kreuze, protzigen Sarkophage glauben, einen sehr vornehmen Geschmack entwickelt zu haben. Es war höchste Zeit, daß sich allmählich Wandel zum Besseren schuf und unsere Gottesäcker nicht mehr in solcher Weise das Auge beleidigen, sondern ein Gang durch das Reich der Toten zu weihevollem, künstlerischem Genusse wird. Sogar die anmutigen, das alte Kirchlein umgebenden Dorffriedhöfe hat man durch die abschreckendsten Machwerke in ihrer Harmonie gestört.

Welch herrliches Vorbild eines idealen Gedenkens

geben uns die alten Friedhöfe und zwar die unsrer deutschen Heimat, wo man selbst dem bescheidensten Denkmal die liebende Sorgfalt seiner Entstehung ansieht. Ein jedes, vom einfach geschmiedeten oder holzgeschnitzten Kindergrabkreuzlein bis zum figurenreichen Prunkmonument des Ratsherren, tragen sie alle ihren individuellen Charakter und zeugen von dem natürlichen Schönheitssinn, der herzerfrischenden, gesunden Phantasie unserer Vorfahren.

Jene von Arkadengrüften mit hohem Ziegeldach eingefriedigten Gottesäcker, deren sich nur noch wenige in alter Weise erhalten haben, wie heimlich, ein Ort des Friedens zum Ausruhen der müden Leiber erscheinen sie uns! Am gittergeschmückten Eingange ein kleines Pförtnerhäuschen, ein Grabkapellchen in der Mitte, die Grüfte durch kunstvoll geschmiedete oder geschnitzte Gitter verschlossen und jedes Grab ein kleines Reich für sich — dies ist das Ideal des deutschen Friedhofes.

Nicht die marmorstrotzenden Kunstwerke Welschlands sollen uns zum Vorbild dienen, sondern Volkskunst ist hier am Platze, auch Minderbemittelten den rechten Weg zu zeigen. Es ist eine große Aufgabe, auch das einfache Publikum in diesem Punkte zum Schönheitssinn zu erziehen und wird erst das Minderwertige vom Markte ferngehalten, ist der Zweck nicht so schwer zu erreichen. Darum jedem Künstler Dank, der sich diesen Aufgaben unterstellt, denn die Hauptzahl der Hinterbliebenen muß sich doch auf ein Grabmal mit Anwendung weniger Mittel beschränken.

Leider hat bis jetzt fast nur die wohlhabende Klasse einen Anteil an dem in den letzten Jahren erfolgten, begrüßenswerten Aufschwung in Bezug auf künstlerisch gestaltete Grabmäler und zwar ist es hierbei München, dem der Preis gebührt. Ein Blick auf die prächtigen Münchner Friedhöfe, deren kostbarste zwar nicht nach deutscher Art, aber in höchster künstlerischer Vollendung durchgeführt sind, zeigt neben manchen freilich auch mißlungenen Versuchen Werke von höchster Schönheit, die Zeugnis ablegen, wie der Mensch den am Grab geziemenden Gefühlen Gestalt verleiht.



HUGO STEFFEN
Text S. 14 d. Beil.

Christliche Grabmäler sollen ja den Schmerz der Lebenden um den Verlust eines teuren Verblichenen und die Hoffnung des Wiedersehens versinnbildlichen, denn der Person des Toten selbst setzt man in den seltensten Fällen ein Denkmal. Der Ausdruck geläuterten Schmerzes und religiöser Lebensanschauung muß den leitenden Gedanken bei dem Entwurfe der Grabdenkmäler bilden. Manche neuere Denkmäler weisen schon in ihrer Wuchtigkeit auf den gewaltigen Ernst des Hinscheidens von dieser Erde in jene fernen Gefilde, von denen niemand wiederkehrt. Gebändigter Schmerz spricht aus den Steinen und erinnert an die ernsten Mausoleen früherer Zeiten; auch eine einzelne richtig gewählte Gestalt, das Werk eines tiefempfindenden Künstlers, ein Steinblock, von ernstem Ornament umrankt, vermag alle Saiten unsrer Seele zum Tönen zu bringen.

Bei manchen Begräbnisstätten ist auch der Blumenschmuck, der bisher nur als willkürliche Zierde beigegeben wurde, in das Gesamtbild des Denkmals mit hineingezogen. Hier schlingt sich eine dichte, grüne Ranke über den Scheitel des modern gotisierenden Monumentes, da entsprießen zartfarbige Blüten reichornamentierten, dem Denkmal entwachsenden Schalen oder verschnittene Lorbeer- und Taxusbäumchen schließen sich der Architektur verbindend an. Bei einigen Denksteinen macht die Farbenstimmung des verwendeten Materials oder stellenweise Bemalung die Hauptwirkung aus.

Beispiele, wie man auch mit den einfachsten Mitteln und geringen Kosten ein Grabdenkmal künstlerisch ausgestalten kann, zeigen die Abb. S. 14 und 15 der Beilage dieses Heftes; ferner die zahlreichen Entwürfe, die in den Heften 8—10 des I. Jahrgangs veröffentlicht wurden und eine Fülle schöner Motive enthalten. Der Grabstein S. 14 unten wurde auf dem südlichen Friedhofe zu München aufgestellt; er besteht aus Muschelkalk mit gelber Marmorplatte und hat eine Höhe von 2 m. Die Kosten (samt Einfassung) betrugen 200 M.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die 54. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Würzburg und die Kunst. Im Ausschuß des Katholikentages für Wissenschaft und Kunst nahm die Besprechung der Kunstangelegenheiten einen breiten Raum ein. Zunächst wurden folgende Resolutionen gefaßt: a) Ausstellungshaus und Schule für christliche Kunst. Die 54. Generalversammlung begrüßt mit Genugtuung die Vereinigung zur Gründung eines Ausstellungshauses, zugleich einer Schule christlicher Kunst für Künstler und Kunstfreunde. Sie empfiehlt die Mitwirkung an der baldigen Verwirklichung der Absichten dieser Vereinigung, von der ein segensreicher Aufschwung des christlichen Kunstlebens und ein bildender, heilsamer Einfluß einer edlen Kunst auf alle Volkskreise zu erwarten ist. b) Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Die 54. Generalversammlung empfiehlt den Beitritt zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche sich bestrebt, die christlichen Künstler tatkräftig zu fördern, unkünstlerische und unkirchliche Einflüsse von der christlichen Kunst fernzuhalten, für Verbreitung der christlichen Kunst zu wirken. Auch der Plan, im nächsten Jahre zu Düsseldorf eine Ausstellung für christliche Kunst zu veranstalten, worüber wir in Heft I, S. 5 der Beilage ausführlicher berichteten, kam zur Erörterung, worauf folgende Resolution angenommen wurde: Die Generalversammlung nimmt zugleich mit Freude Kenntnis von der erfolgten Bildung eines Ausschusses zur Veranstaltung einer Ausstellung für christliche Kunst zu Düsseldorf im Jahre 1908 aus Anlaß der 55. Katholikenversammlung daselbst und empfiehlt dringend tätige Mitwirkung der Katholiken Deutschlands zur erfolgreichen Durchführung der Ausstellung. Zur ersten Resolution sei bemerkt, daß das zu erbauende Ausstellungshaus ein Heim der christlichen Kunst werden soll, ein Sammelplatz für die Künstler, ein Anziehungspunkt für die Kunstfreunde, eine Stätte fruchtbringender Belehrung, wo sich das künstlerische Schaffen ideale Begeisterung und sachliche Vertiefung



KARL PIRICH GRABMAL

hält und wo der Kunstfreund Einblicke in die lebende Kunst und ihre Existenzbedingungen gewinnt. Recht erfreulich ist es, daß sich das neue Unternehmen, das sich offenbar auf der Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst aufbaut und aus derselben die Konsequenzen zieht, auf den gesunden Boden der allgemeinen, soliden, zeitgemäßen Vorbildung zur Kunstübung stellt. Des Albrecht Dürer-Vereins, einer Vereinigung von Kunststudierenden an der Münchener Akademie, wurde in folgender Resolution gedacht: Die 54. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands nimmt mit Freude Kenntnis von dem jetzt 25 jährigen erfolgreichen Bestehen des Albrecht Dürer-Vereins in München zur Förderung talentvoller junger Künstler, über welchen die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München gern weiteren Aufschluß gibt, empfiehlt den Albrecht Dürer-Verein der Unterstützung und befürwortet die Bildung ähnlicher Vereine an anderen Akademien.

XIII. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu Speyer. Die Begrüßungsfeier fand am 16. September abends im großen Saale des katholischen Vereinshauses statt und nahm bei starkem Besuch einen schönen Verlauf. Auch der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Konrad von Busch nahm teil. Prälat Dr. Zimmern begrüßte die Versammlung und hielt einen längeren Vortrag über den Dom und die Kaisergräber. Prof. Georg Busch, der II. Präsident, erwiderte namens der Gesellschaft und insbesondere der auswärtigen Mitglieder.

Am 17. September wurde die Tagung durch ein feierliches Pontifikalamt eingeleitet. Die Generalversammlung erfreute sich eines unerwartet guten Besuches. Nach ihrer Eröffnung durch den Vorsitzenden Prof. G. Busch hielten der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. von Busch und der Regierungspräsident Exzellenz von Pfeuffer warme Ansprachen. In den Vorstand treten neu ein: Freiherr von Kramer-Klett, Reichsrat der Krone Bayern, Dr. Sigmund Zimmern, Domkapitular und päpstlicher Geheimkämmerer, Joseph Huber-Feldkirch, Maler. Äußerst anregend gestaltete sich die Diskussion über verschiedene Angelegenheiten. In seinem Vortrag über die gegenwärtige Lage der christlichen Kunst entwickelte Kanonikus S. Staudhamer auch den Plan der Gründung eines Ausstellungshauses, zugleich einer Schule für christliche Kunst. Das Komitee, das die Vorarbeiten in die Hand genommen, will demnachst mit diesem Gedanken in die Öffentlichkeit treten

BILDHAUER WILHELM SEIB IN WIEN

Die ewig geltenden Dürerworte: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie herausreißen kann, der hat sie« dürfte wohl kaum mit größerer Berechtigung auf einen Künstler der Gegenwart angewendet werden, als auf den erst in den jüngsten Jahren einem größeren Publikum bekannt gewordenen Wiener akademischen Bildhauer Wilhelm Seib.

Seib wurde am 18. Mai 1854 als Sohn eines Gerichtsbeamten in Stockerau bei Wien geboren, besuchte die Akademie der bildenden Künste in Wien, zuletzt die Meisterschule des Bildhauers Kundmann und erhielt dann von Kaiser Franz Joseph und später durch ein Staatsstipendium die Mittel, um sich weiterzubilden; ein längerer Aufenthalt in Italien, den er zum eifrigen Studium der dortigen Kunstschätze benützte, übte auf den Künstler hervorragenden Einfluß aus. Mit enormem Fleiß und feinstem künstlerischem Empfinden arbeitete derselbe in aller Stille an seiner Entwicklung und ist in neuerer Zeit erst recht eigentlich hervorgetreten durch sein Kolossal-Monument für den Begründer der österreichischen Monarchie, Rudolf von Habsburg.

Man wundert sich beinahe, daß diesem Fürsten, der noch heute so lebhaft in der Erinnerung seines Volkes lebt, in seinem eigenen Lande noch kein Denkmal gesetzt wurde, erst Wilhelm Seib war es vorbehalten, diese Unterlassungssünde gut zu machen, allerdings in einer so glänzenden Weise, die dieses Denkmal als eines



KARL PIRICH GRABMAL



OSKAR BERINGER STUDIERZIMMER

Landesausstellung in Nürnberg 1906. Text S. 18 d. Beil.

der bedeutendsten Werke plastischer Monumentalkunst der Kaiserstadt an der Donau erscheinen läßt (Abb. S. 47). Auf gedrungenem, in romanischen Formen gehaltenem Sockel erhebt sich die Reiterstatue des Kaisers, der auf ruhig dastehendem Roß sitzend, schirmend die Hand über seine Lande ausbreitet. Der Kaiser trägt über dem Eisenhemd ein schlichtes Gewand, damit eine seiner Haupttugenden, die Einfachheit, symbolisierend. Ein Kronreif ziert das Haupt und die ernst gehaltenen, scharf geschnittenen Züge verkünden die Beharrlichkeit seines Charakters. Den Sockel ziert die Kaiserkrone; rechts und links ist ein Relief angebracht, von dem das eine die Belehnung der Kurfürsten durch den Kaiser, das andere dessen Begegnung mit dem Priester darstellt, nach der bekannten Schillerschen Ballade gebildet. Das edle Werk, das seinerzeit zuerst im Wiener Künstlerhause der Öffentlichkeit übergeben wurde, zeigt einen besonders stark entwickelten Feinsinn und die Gabe zutreffendster Charakteristik, ferner eine ungewöhnliche Gestaltungskraft und Begabung für die glückliche Bewältigung derartig monumentaler Aufgaben. Erfreulich ist außerdem bei Seib die verständnisvolle Verwendung des Materials und der künstlerische Instinkt, welcher ihn dazu treibt, bei den für Bronzeguß bestimmten Arbeiten — so bei dem Denkmal Rudolfs von Habsburg — eine ganz scharfe Silhouetten-Wirkung zu erzielen. Sein Stil liegt in der weisen Beschränkung, in der Harmonie, mit welcher er seine Figuren auszugestalten pflegt und in der Sicherheit, mit der er seine Empfindungen künstlerisch anschaulich zu machen versteht, in der Stimmung, die aus seinen Schöpfungen zu uns spricht. Das Denkmal Rudolfs von Habsburg, für das sich Kaiser Franz Joseph persönlich lebhaft interessiert, trug dem Künstler den Kaiserpreis, die höchste Auszeichnung auf dem Gebiete der Kunst, welche Österreich zu vergeben hat, ein.

Eine andere große Arbeit Wilhelm Seibs ist die prachtvolle Bronzegruppe St. Martin, welche aus der Legende dieses Heiligen, der um das Jahr 316 geboren wurde, den Augenblick darstellt, als er, damals noch römischer Ritter, am Stadttor von Amiens einem alten, frierenden Bettler die Hälfte seines Mantels gibt (Abb. S. 45). Die Konzeption dieser Gruppe zeigt eine innige Schlichtheit der Auffassung und wirkt durch die äußerst geschickte perspektivische Komposition. In der Figur des heiligen Martin ist ein mächtiges, tiefernstes Wesen ausgedrückt, wir fühlen, daß uns in dem Künstler eine eigenartige, gedankenvolle Persönlichkeit entgegentritt, die uns mehr und vor allem Tieferes zu sagen hat als gar mancher andere vielgefeierte Meister. Rührend ist die Gestalt des Bettlers gehalten, der in dankbarer und ehrerbietiger Scheu zu dem Ritter aufblickt. Der Sockel ist aus vornehm wirkendem Marmor hergestellt und mit einem stimmungsvollen Bronzerelief geschmückt. Schade, daß sich die in Betracht kommenden öffentlichen Museen dieses herrliche Werk entgehen ließen, es ist, — wie leider so vieles bei uns in Österreich — in den Privatbesitz eines bekannten Kunstmäzens gewandert. Ein weiteres plastisches Kunstwerk von hohem Werte schuf Seib in seiner überaus wahr empfundenen Pietà, welche als Grabdenkmal für den verstorbenen Wiener Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Em. Pluhzer auf dem protestantischen Friedhof zu Wien Aufstellung gefunden hat (Abb. S. 43). Diese prächtige Gruppe aus blendend weißem Marmor in Überlebensgröße geschaffen, zeigt in den beiden Figuren Christi und der Gottesmutter eine wunderbare Kraft des Ausdrucks und dramatischer Lebendigkeit. Selten ist wohl dieses so ungemein schwierige Motiv in so verklärter und geistig wie seelisch ergreifender Form ausgeführt worden. Künstlerische Bildung im unzertrennlichen Verein mit der Tiefe des Gemüts und dem richtigen Erfassen alles sinnlich Schönen gehen hier Hand in Hand. Gehören das Denkmal für Rudolf von Habsburg sowie das für Pöchlarn an der Donau bestimmte in riesigen Dimensionen geschaffene Nibelungen-Denkmal mit der Hauptfigur des Markgrafen Rüdiger von Bechelaren der historischen Richtung der Werke Seibs an, so nehmen die St. Martins-Gruppe, die Pietà, ein herrlicher Christus-



OSKAR BERINGER — SCHLAFZIMMER

Landesausstellung in Nürnberg 1906 [illegible]

kopf aus weißem Marmor sowie die in der Fertigstellung begriffene »Mariengruppe« unter den zeitgenössischen Schöpfungen christlicher Kunst bereits eine hervorragende Stellung ein. Die letztgenannte Mariengruppe aus karrarischem Marmor zeigt Maria als Mutter der Arbeit, als sinnbildliche Beschützerin der werktätigen und arbeitenden Frau und ist ein Auftrag des österreichischen Kultus-Ministeriums, für den Friedhof in Seewalchen am Attersee bestimmt. Man möchte fast wünschen, alle Werke des Künstlers beieinander zu sehen, dann erst würde man erkennen, welche Summe von Schönheit Wilhelm Seib bereits zu danken ist. In der Harmonie von Wollen und Können, von Suchen und Finden, von Gefühl und Ausdruck hat er einen so echten Stil, eine solch gesunde Kraft in Form und Inhalt, daß sein Name heute schon unter denen der bekanntesten und geachtetsten Wiener Künstler mit obenan steht. Richard Riedl

ZU UNSEREN BILDERN

Der farbigen Sonderbeilage „Cäcilia" liegt die Schilderung der blinden Führerin Cäcilia in den Katakomben des Callistus zugrunde, der wir in Wisemans Fabiola begegnen. Der Künstler verstand es, die Poesie, mit welcher der Schriftsteller das blinde Mädchen umgab, im Bilde sichtbar zu machen. Dieses ist eine frühe, aber schon vollreife und in der Malweise besonders tüchtige Schöpfung Schleibners.

Zu Abb. S. 33. Von der schönen Statue der hl. Elisabeth in der Kirche zu Marburg sind gute Abgüsse im Handel.

Zu Abb. S. 37 und 39. Über den Schrein der hl. Elisabeth verbreitet sich P. Beissel im 8. Heft der „Stimmen aus Maria Laach" (Sept. 1907, S. 266 ff.). Der Grundriß ist kreuzförmig, den Kern bildet ein Sarg mit zwei Giebelseiten und einem Satteldach, durch den in der Mitte ein halb so langer, gleich gestalteter gelegt ist, wie in einer Kirche ein Querschiff das Langschiff schneidet und einen kreuzförmigen Grundriß entstehen läßt. Unter den Giebeln der Schmalseiten finden sich die sitzenden Figuren der Gottesmutter und der hl. Elisabeth unter Kleeblattbogen. In dem einen Giebel des Querschiffes thront Christus, im andern ist eine Kreuzigungsgruppe ebenfalls unter Kleeblattbogen gestellt. An jeder Langseite sitzen neben Christus und neben der Kreuzigung zur Rechten und Linken je drei Apostel, also im ganzen zwölf. Petrus und Paulus nehmen die Ehrenstellen ein neben Christus. Die beiden Dachflächen des langen Sarges sind durch je vier, unter Halbkreise und in eine viereckige Umrahmung gestellte Szenen gefüllt. Sie beginnen zur Linken der Kreuzigung und zeigen folgende Ereignisse: I. 1. Ein Bischof gibt dem Gemahl der hl. Elisabeth das Kreuz. 2. Sie nimmt Abschied von ihrem zum Kreuzheer ziehenden Gemahl. 3. Boten bringen ihr den Ring ihres Gemahls als Beweisstück seines Todes. 4. Elisabeth gibt als Witwe ihre reichen Gewänder weg. Sie bekleidet Nackte. II. 5. Elisabeth empfängt das Kleid der Tertiarierinnen des hl. Franziskus. 6. Die Heilige verteilt ihr Erbteil unter die Armen. 7. Sie speist Hungrige. 8. Sie verpflegt Kranke«. (Beissel l. c.) — Die Elisabethkirche zu Marburg, zu der 1235 der Grundstein feierlich gelegt wurde, ist eine reife Schöpfung der deutschen Gotik.

Chor und Querschiff sind frühgotisch, die Querschiffarme sind genau dem Chor nachgebildet. Das Langhaus bildet eine dreischiffige Hallenkirche. Die Einweihung fand 1283 statt. Die westlichen Joche des Langhauses und die edle Fassade wurden erst im 14. Jahrhundert vollendet.

Der Entwurf zu der S. 12 und 13 d. Beil. abgebildeten Kasula, welche von der Kunststickereianstalt Osiander in Ravensburg auf Veranlassung des Geheimen Hofrats Prof. Dr. Gurlitt in Dresden ausgeführt wurde, stammt von Professor P. Naumann in Dresden. Dr. Gurlitt gab über die Arbeit folgendes Urteil ab: »Die kirchlichen Stickereien, die nach Entwurf von Professor P. Naumann in Dresden durch die Osiandersche Kunststickereianstalt in Ravensburg ausgeführt wurden, sind hervorragende Arbeiten, die wohl geeignet scheinen, von den altstilistischen Formen zu einer neuartigen Behandlung überzuführen. Dem geistvollen Entwurfe ist die Anstalt durch die bei ihr gewöhnte musterhafte Ausführung in erfreulicher Weise gerecht geworden.«

Von den auf S. 15 d. Beil. reproduzierten Grabmälern von Pirich hat das Alleinverkaufsrecht Joseph Lienbacher, Steinmetzmeister in Adnet bei Salzburg.

Auf der vorjährigen Nürnberger Ausstellung waren zwei moderne Zimmereinrichtungen ausgestellt, die schon wegen der Begleitumstände, die bei der Herstellung derselben in die Erscheinung treten, Interesse erregten (S. 16 u. 17 d. Beil.). Die Aussteller der Zimmer, von denen wir in unserer heutigen Nummer die Abbildungen bringen, war der katholische Gesellenverein Nürnberg. Sein rühriger Präses, Stadtkaplan Albert, hatte sich gesagt, warum sollen nicht auch einmal unsere Gesellenvereinsmitglieder öffentlich auf den Plan treten und in einem geschlossenen Ausstellungsarrangement ihr Können zeigen. Bald war eine geräumige Werkstätte gemietet und das nötige Nutzholz eingekauft. Aus den Reihen der Mitgliedschaft wurden die geeigneten Arbeitskräfte Schreiner, Glaser, Maler, Tapezierer gewählt und ihnen von ihren Meistern und Fabrikherrn vorübergehender Urlaub erwirkt. Architekt Oskar Beringer fertigte die Entwürfe und Pläne und übernahm die Leitung der Durchführung. Lustig und fröhlich wurde nun darauf losgeschafft und als der Tag der Ausstellungseröffnung kam und viele andere mit ihren Aufbauten noch weit zurück waren, standen die zwei Zimmer fix und fertig da und nicht nur die Freunde zollten ihr Lob, sondern auch aus gegnerischem Munde wurde gerne anerkannt, daß die Gesellen hier ein Meisterwerk geliefert hatten. So schrieb die kritische Wochenschrift für Volkswirtschaft und Finanzwesen »Plutus« des Sozialdemokraten Gg. Bernhard (Berlin, Heft 22 vom 2. Juni 1906): »Der katholische Gesellenverein Nürnberg hat ein Schlaf- und ein Studierzimmer ausgestellt, von dem ein geradezu heiliger Ernst ausgeht. All diesen Sachen sah man es förmlich an, mit welcher Liebe an ihnen gearbeitet worden war!« Die beiden Zimmer waren als das Heim eines Pfarrherrn gedacht; links die Studierstube mit dem geräumigen Bücherschrank in der Ecke, dem gegenüberliegenden Plauderwinkel und dem behaglichen Schreibtischplatz, von dem aus man durch das efeuumrankte Fenster einen Fernblick auf ein hübsch gemaltes Landschaftsbild hatte, rechts, das Schlafzimmer mit dem lauschigen Frühstückserker. Das Studierzimmer war in dunkel gebeiztem Eichenholz ausgeführt und mit Intarsien von Oliven- und Veilchenholz geziert. Die Polsterungen und Vorhänge zeigten graublaue Farbe, während die Wandbespannung in frischen roten Tönen sich harmonisch anpaßte. Beim Schlafzimmer war Kirschbaumholz verwendet, dessen Flächen durch Intarsien in Perlmutter und Rosenholz belebt wurden. Alle Sockelstreifen und Beschläge waren aus mattem Kupfer. Die beiden Zimmer wurden bei der Preisverteilung mit der silbernen Medaille ausgezeichnet und zur besonderen Genugtuung der Aussteller noch während der Ausstellungsdauer verkauft.

Den neuen Ornat, der nach dem Entwurf und den Anweisungen Augustin Pachers hergestellt und auf der vorigjährigen bayerischen Landesausstellung in Nürnberg mit der goldenen Medaille ausgezeichnet wurde, besprach Professor Dr. Schröder im 3. Heft des vor. Jg., wo S. 72 auch die Kasula abgebildet ist. Schröder wies bei Besprechung des dazugehörigen, S. 19 der Beilage reproduzierten Vespermantels, besonders auf die originelle Behandlung der Kappa hin.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Preisausschreiben. Der Arbeitsausschuß der Ausstellung »München 1908« erließ unterm 8. Oktober ein Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für Münchener Andenken und Geschenkartikel. Endtermin für die Einlieferung im Rathaus (Zimmer Nr. 372) ist der 7. November. Formulare des Ausschreibens können auch im Bureau der Gesellschaft für christliche Kunst, Karlstraße 6, abgeholt werden.

Ergebnis des Wettbewerbs für eine katholische Landkirche nebst Pfarrwohnung in Landquart. Hierzu waren 118 Projekte eingegangen. Den I. Preis zu 600 Fr. erhielt Motto »Idylle« von Architekt Karl Scheer in Zürich; einen II. Preis zu je 450 Fr. erhielten Motto »St. Luzius« von den Architekten Schäfer und Risch in Chur und Motto »Ave Maria« von Karl Kündig und Heinrich Öttiker in Wil (St. Gallen). Zum Ankaufe (je 350 Fr.) wurden empfohlen: »Credo in Deum«, »St. Johann«, »Heimelig«. Mehrere Projekte erhielten lobende Erwähnung.

Für die christliche Kunstausstellung Düsseldorf 1908 ist die Zeit von Anfang August bis Ende Oktober in Aussicht genommen.

Professor Adolf Hildebrand in München, einer der ersten deutschen Plastiker, beging am 6. Oktober den 60. Geburtstag. Von seinen Werken sind u. a. bekannt »Der Kugelspieler«, »Marsyas«, zahlreiche Büsten, wie die des Herzogs Karl Theodor von Bayern, Helmholtz, Pettenkofer, Döllinger, Werner Siemens, Bode, Hans von Bülow, Böcklin, besonders aber der prächtige Wittelsbacher Brunnen in München, das Brahms-Denkmal in Meiningen, der Reinhardts-Brunnen in Straßburg, der Hubertusbrunnen vor dem Nationalmuseum in München, endlich die »Grablegung Christi«. Bei den Kunstschriftstellern machte sein Büchlein: »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« (Heitz, Straßburg) großes Aufsehen.

Professor Gebhard Fugel hat nun die Serie der großen Kreuzwegbilder in der St. Josephs-Kirche zu München bis auf die letzten zwei Stationen vollendet. Man ist bereits imstande, sich ein richtiges Urteil über das gesamte Werk zu bilden, über das wir noch ausführlich berichten werden. Die Gemälde fügen sich ausgezeichnet in das gesamte Kirchenbild ein, beleben es und verleihen ihm günstige Farbigkeit. Alle verbindet ein großer, erhabener Zug, monumentale Ruhe bei allem Reichtum der Empfindung, ergreifende Andacht und eine ernste, aber nicht schwere farbige Stimmung. Jede einzelne Komposition ist selbständig und weist eine Fülle von Schönheiten in der Form und in der malerischen Behandlung auf.



AUGUSTIN PACHER VESPERMANTEL

Text S. 18 d. Beil.

Professor Georg Busch erhielt auf der fünften internationalen Kunstausstellung zu Barcelona für seine Bronzeplastik »Der verlorene Sohn« die Medaille II. Klasse.

Karl Albert von Baur starb am 22. August früh plötzlich in Unterammergau. Geboren am 13. Juli 1851, genoß er seine künstlerische Ausbildung an der Akademie zu München, neben seinen Studien an der Universität. Er war ein sehr geschätzter Landschaftsmaler. In der Münchener Künstlergenossenschaft wirkte er lange Zeit; von Dezember 1903 bis Ende 1906 war er deren Präsident. Anfangs dieses Jahres wurde er zum Vorsitzenden der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft gewählt.

Am 5. Oktober starb in Athen der ausgezeichnete Kenner der antiken Kunst, Professor Dr. Furtwängler, Direktor der Glyptothek in München, im Alter von 54 Jahren.

Der christliche Kunstverein der Erzdiözese Köln versandte jüngst seinen hübsch ausgestatteten Jahresbericht für das Jahr 1906. Der Bericht gibt zunächst einen Überblick über die wechselvolle Geschichte der im verflossenen Winter restaurierten Thomaskapelle, welche den älteren Teil des ehemaligen erzbischöflichen Offizialatsgebäudes und nunmehrigen erzbischöflichen Museums bildete. Ferner findet die Sammlung mittelalterlicher Kunstgegenstände und die permanente Ausstellung gebührende Würdigung.

Die Bauarbeiten am Südturm von St. Lorenz zu Nürnberg. Anfang September ging wiederum eine größere Bauperiode in den Erneuerungsarbeiten an der St. Lorenz-Kirche mit der Vollendung der oberen Hälfte des südlichen Turmes zu Ende. Das Bild, welches der Turm in den letzten Jahrhunderten bot, wich aber einem älteren. Es wurden nämlich die zierlichen Fialen, welche an den Ecken der Galeriebrüstung den Übergang vom Viereck zum achteckigen Aufbau vermitteln und längst abgetragen waren, wieder hergestellt. Zur Bedachung des Turmes wurde Kupfer gewählt. Das Programm für die weiteren Wiederherstellungsarbeiten sieht die Ausbesserung des oberen Teiles des nördlichen Turmes und des nördlichen Seitenschiffes vor.

Neuerungen im Ausstellungswesen. Einen wichtigen Fortschritt im Ausstellungswesen bedeutet eine Maßnahme des Verbandes deutscher Kunstgewerbe-Vereine. Der Verband, der seit 17 Jahren besteht und mehr als 17600 Mitglieder umfaßt, hat sich in seiner letzten Tagung einstimmig dahin geäußert: Das deutsche Kunstgewerbe ist im Zusammenwirken von Handwerk, Industrie und Künstlerschaft so erstarkt, daß auf kunstgewerblichen und ähnlichen Fachausstellungen von einer Preisverteilung abgesehen werden kann. Die Ausstellungen sollen sich so gestalten, daß dem Aussteller die Zulassung seiner Arbeiten an sich eine Auszeichnung ist. Diesen Beschluß hat der Verband allen deutschen Bundesregierungen unterbreitet. Es steht zu hoffen, daß bereits der kommende Winter die praktische Durchführung dieses Beschlusses zeigen wird.

Paris. Juli bis Oktober war im großen Ausstellungspalais eine Ausstellung für Bücher, Papiere, Zeitschriften

und Plakate. In der Abteilung für künstlerische Affichen sah man einige schöne Blätter; aber beim Durchwandern der vielen Säle, die mit den unglaublichsten Dingen behangen waren, mußte einem traurig zumute werden, wenn man sah, was alles unter Geschrei mit dem edlen Namen Kunst belegt wird. Mit welch rohem, widerwärtigem Zeug muß sich das Volk speisen lassen und wie tief muß der Volksgeschmack stehen, wenn man auf solche Lockmittel eingeht, statt sich abgestoßen zu fühlen. Dazu kommt jene verblödende Geistesnahrung, mit der die Witzblätter aufwarten! Interessant war die Sammlung älterer Glückwunsch- und Visitkarten; man sieht aus derselben, wie nüchtern wir geworden sind. Hübsch war auch die Sammlung religiöser Bildchen der Madame Paul Flobert.

Paris. Der Herbstsalon. Derselbe pflegt seine Hauptanziehungskraft in den Sonderausstellungen, die von Werken älterer Künstler veranstaltet werden. In den früheren Jahren waren es Ingres, Manet, Courbet, die Russen. Heuer bietet der Salon eine Ausstellung dei Werke von Carpeaux, der Mme. Berthe Morisot, der belgischen Schule und von José-Maria Sert. Carpeaux (1827—1875) wurde anfänglich aufs schroffste abgelehnt, wird aber jetzt allgemein als der bedeutendste Plastiker des zweiten Kaiserreichs geschätzt.

Eine neue Serie schöner farbiger Postkarten mit religiösen Darstellungen nach Anichini (Katharina v. Siena), Emonds-Alt (Hl. Nacht), Prof. M. Feuerstein (Hl. Familie), Fuhrmann (Mariä Verkündigung), E. Seifert (Christus), Gg. Winkler (Familienglück und St. Meinrad), ferner Barth. Bruyn (Hl. Katharina) und Raffael (Madonna del Granduca) erschien bei der Gesellschaft für christliche Kunst, die nun auch sehr hübsche Sterbebildchen in feinster Ausführung herstellte.

Die Amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, die bisher vierteljährlich als Beilage zum Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen erschienen (Verlag von G. Grote), werden vom 1. Oktober d. J. ab monatlich erscheinen uud zwar in völlig veränderter Gestalt. Die neuen Berichte werden durch Abbildungen nach den neuen Objekten der verschiedenen Sammlungen und aus allen Gebieten der Museen illustriert sein und von Fachmännern verfaßte kurze, wissenschaftlich wertvolle und anregende Beschreibungen der neuen Aufnahmen bringen. Die einzelne Nummer (32 Spalten Text mit zahlreichen Abbildungen, geheftet in Umschlag) kostet 50 Pf. Der Jahrgang kostet 5 M.

BÜCHERSCHAU

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst. 1908. Herausgegeben von Joseph Schlecht. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München. Preis M. 1.—.

Diese nach Inhalt und Ausstattung sehr gediegene Publikation braucht keine besondere Empfehlung mehr, da die bisher erschienenen Jahrgänge, denen sie sich ebenbürtig anschließt, dem Unternehmen schon viele Freunde erworben haben. Sie enthält illustrierte Beiträge von Dr. Endres, Dr. Ph. M. Halm, Dr. A. Hämmerle, Dr. Richard Hoffmann, Klemens Schlecht und dem Herausgeber Dr. Joseph Schlecht. Einen besonderen Schmuck bildet die Vorderseite des Umschlages, die den Einbanddeckel eines Evangelienbuches wiedergibt, der um 1000 entstanden sein dürfte: eine außergewöhnlich zarte Elfenbeinskulptur wird von einer Umrahmung eingefaßt, die aus Goldblech mit zahlreichen aufgesetzten, meist ungeschliffenen Edelsteinen besteht. Es verlohnt sich, genau zu verfolgen, wie die Edelsteine scheinbar beinahe planlos, in Wirklichkeit aber in glücklichster Gruppierung hingestreut sind, gleich den Blumen auf einer üppig blühenden Wiese, wie die Farben ineinanderspielen gleich den Farben eines kostbaren Teppiches. Man denke sich einmal all dieses Gestein nach Größe und Farbe streng symmetrisch und vielleicht gar zu ornamentalen Formen in Reih und Glied geordnet; dann wird man erst recht das köstliche, freie Spiel der Farben und Formen auf unserm Einbanddeckel bewundern. Wie vieles ließe sich daraus lernen, wie viele Mißgriffe der Neuzeit erkennen!

Unserer Lieben Frauen Leben in 20 Holzschnitten von Albrecht Dürer. Mit einer Einleitung von Dr. Benno Rüttenauer. Verlag von Fischer & Franke in Berlin. 21.—26. Tausend.

Ein Band aus dem vom gleichen Verlage herausgegebenen »Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit«. Wieder ein Schritt vorwärts zur Popularisierung unserer großen Meister. Den vortrefflichen Faksimile-Nachbildungen ist eine kurze Einführung in Dürers Wirksamkeit und in die Eigenart und Bedeutung des »Marienlebens« vorausgeschickt. Die Verbreitung solch gesunder Kunst voll Geist und Leben vermag der Kraftlosigkeit unserer Zeit entgegenzuarbeiten und unseren selbständigen Künstlern bei Gebildeten und im Volke den Weg zum Verständnis zu ebnen. Dabei ist der Preis für das stattliche Heft mit seinen 20 Abbildungen (gebunden M. 1.20) äußerst billig. K. Hartmann, Wien

Bildbetrachtungen. Arbeiten aus der Abteilung für Kunstpflege des Leipziger Lehrervereins. Herausgegeben vom Leipziger Lehrerverein. Verlag B. G. Teubner in Leipzig, 1906. Geh. M. 2.—.

Ein instruktives Büchlein von Lehrern für Lehrer. Eine gute Auswahl von Bildern als Schmuck der Schulstube wird gefordert und an einer Reihe von Kunstwerken der Malerei gezeigt, wie man den jugendlichen Geist zur richtigen Betrachtung eines Bildes heranbildet. Auf eine Einleitung, in welcher die Herausgeber ihr Vorgehen glücklich rechtfertigen, folgen grundsätzliche Darlegungen über Bildbetrachtungen (nicht Bildbesprechungen!). Dann wird berichtet über seltsame Versuche, die 1903 mit Kindern gemacht wurden, um deren Aufnahmefähigkeit für den Gehalt der Stimmungslandschaft und des Porträts zu prüfen. Hierauf werden einige Landschaften mit ausgesprochenem Stimmungsgehalt, ferner zwei kleine Ausschnitte, dann das Problem der Figur in der Landschaft, ein Beispiel über die Laufbewegung des nackten Körpers und schließlich das Porträt in zwei Beispielen (Schiller und Luther) besprochen. Lehrern und Geistlichen bieten sich schöne Anregungen für ihre Wirksamkeit in der Schule. Katholische Kinder müßten auch in den Gehalt religiöser und kirchlicher Kunst eingeführt werden; auch soll der Geistliche beim Religionsunterricht mit der sachlichen Erklärung religiöser Bilder die sich an das Gemüt wendende Bildbetrachtung verbinden.

Von vorliegendem Hefte an wird die »Christliche Kunst« erheblich vergrößert; die angewandte Kunst wird ausführlich behandelt werden.

Redaktionsschluß: 15. Oktober.



BIBLISCHE WANDBILDER FÜR SCHULE UND HAUS

Seit einer Reihe von Jahren pflegten kunstliebende Katecheten und Lehrer auf die Unzulänglichkeit der für den biblischen Unterricht in den Schulen vorhandenen Bilder hinzuweisen und den Wunsch auszusprechen, die Gesellschaft für christliche Kunst möchte diesem Mangel durch Herausgabe von Wandbildern für den religiösen Unterricht abhelfen. Infolgedessen trat man schon vor mehreren Jahren der wegen ihrer Schwierigkeit keineswegs verlockenden Aufgabe näher. Zunächst war festzustellen, welche Eigenschaften derartige Bilder haben und welche Fehler sie vermeiden müßten, wobei die Prüfung des gesamten, für den Anschauungsunterricht in der Schule vorhandenen Materials und besonders der Bilder zur biblischen Geschichte manche Anhaltspunkte bot.

Ich brauche nicht zu erwähnen, daß von einer Umarbeitung vorhandener Kompositionen alter oder lebender Meister keine Rede sein konnte. Auch war von der Wiedergabe solcher Kunstwerke für unsern Zweck abzusehen, obschon der Religionslehrer wohl daran tut, die Schätze alter und neuer Kunst im Unterricht heranzuziehen. Nur die Schaffung neuer, eigens für die Zwecke der Schule ersonnener Kompositionen konnte hier in Betracht kommen.

Die Erzählungen der Heiligen Schrift sollen nicht bloß das W i s s e n des Kindes bereichern, sondern wenden sich auch an das G e m ü t und den W i l l e n. Dem innern Gehalt des gegebenen Themas und den Absichten eines guten Religionsunterrichtes haben die für die Schule bestimmten Bilder mit den Ausdrucksmitteln der Kunst zu entsprechen. Ungenügend wären solche Bilder, die im Kinde eine falsche Vorstellung von den w e s e n t l i c h e n Angaben einer Erzählung böten, auf das Fassungsvermögen der Kinder nicht eingingen oder einen schlechten Geschmack in Kunstdingen wecken würden. Unzulänglich wären auch jene Darstellungen, welche die verstandesmäßige Demonstration auf Kosten anderer und vielfach höherer Zwecke einer religiösen Schilderung in den Vordergrund rückten. Nicht selten ginge hierbei das Beste, nämlich der unmittelbar aus ihnen zu schöpfende übernatürliche Gehalt verloren und die Bilder würden eher einer rationalistischen Verflachung als der religiösen Vertiefung dienen. Dieser Mangel haftet nur zu leicht jenen Darstellungen an, die eine Illustration orientalischen Lebens bieten wollen, auf Wiedergabe palästinensischer Landschaften und vermeintlich treu morgenländischer Typen, Kostüme, Gebäude und Ausstattungsstücke ausgehen, eine Richtung, die in der gelehrten Historienmalerei des vorigen Jahrhunderts ihre Wurzeln hat. Eduard von Gebhardt sprach einmal die Behauptung aus, noch nie habe ein Mensch es zustande gebracht, in der Form des Orientbildes ein andächtiges Bild zu malen, und man kann ihm nicht so ganz unrecht geben. Wenn dem Schulbild der lehrhaft erzählende Inhalt auch nicht fehlen darf, so ist doch der Charakter der Andacht und Herzenswärme viel wichtiger. Geographische und kulturgeschichtliche Aufklärungen mögen auf einem anderen Wege ergänzend geboten werden. Von den Schulbildern selbst haben die einen mehr dem verstandesmäßigen Unterricht, die andern mehr der Erbauung zu dienen.

Für eine so verantwortungsvolle Aufgabe reicht das Talent geschickter Illustratoren nicht hin. Der Illustrator bleibt auf der Oberfläche und läßt das Herz kalt; nur der tief veranlagte Künstler dringt über das gefällige Äußere hinweg in den Kern ein. Das Verlangen ging ja nach k ü n s t l e r i s c h e n Bildern, die sich den zahlreichen künstlerischen Schul-Wandbildern mit profanen Darstellungen ebenbürtig anreihen könnten.

Nun galt es zu überlegen, ob die Herstellung der Bilder einem einzelnen Künstler anzuvertrauen sei oder ob sich mehrere in die Aufgabe teilen sollten. Aus guten Gründen entschied man sich für das letztere. Bei einer auf zahlreiche Blätter berechneten Bilderreihe wäre Gleichförmigkeit kein Vorzug; die wünschenswerte Einheitlichkeit aber läßt sich auch auf dem betretenen Wege ohne Einengung der Künstler erreichen. Der Plan

wurde zunächst einigen Künstlern unterbreitet mit dem Ersuchen, sich mit der Idee vertraut zu machen und sich dann zu äußern, welche Themen sie am liebsten bearbeiten würden; denn bekanntlich »liegt« dem einen mehr das Anmutige, dem andern das Pathos, dem einen mehr die Erzählung, dem andern das Dramatische. Auf wiederholte Besprechungen hin wurde schließlich eine Anzahl von Themen für eine erste Serie ins Auge gefaßt; die mit ihrer Bearbeitung betrauten Künstler setzten mit großer Hingebung und in steter Fühlung mit praktischen Schulmännern ihre beste Kraft ein, um etwas Ausgereiftes zu bieten. Das Format wurde von Schulmännern festgestellt. Über die Art des Reproduktionsverfahrens konnte man nicht lange im Zweifel sein; es wurde die farbige Lithographie gewählt, die eine kernige Behandlung zuläßt, des Künstlers Handschrift unmittelbar wiedergibt, zu einer breiten, malerischen Technik einlädt und mit scheinbar wenigen Mitteln viele Abstufungen der Tonwerte erzielt. Auf ihre Fernwirkung wurden die Blätter immer wieder geprüft. Irrig, weil ganz unkünstlerisch und unpädagogisch, wäre das Verlangen, sämtliche Einzelheiten sollten schon auf den ersten Blick, also ohne längeres, liebevolles Betrachten, weithin sichtbar sein. Bilder sind keine Landkarten. Hier muß der Charakter des Themas, ferner die allgemein gültige, künstlerische Notwendigkeit, das Nebensächliche zugunsten der Hauptsache zu unterdrücken oder doch zurückzudrängen, und die pädagogische Aufgabe, das Auge des Kindes für feinere Genüsse aufnahmefähig zu machen, ein gewichtiges Wort mitsprechen.

Nach langen Vorarbeiten ist es der Gesellschaft für christliche Kunst möglich geworden, die erste Serie der biblischen Wandbilder der Öffentlichkeit zu übergeben. Zu einiger Orientierung reproduzieren wir auf S. 70—72 einstweilen kleine Abbildungen, die allerdings nur von der Komposition, nicht aber von den Reizen der Originallithographien und ihrer geschmackvollen Farbigkeit eine Vorstellung geben.

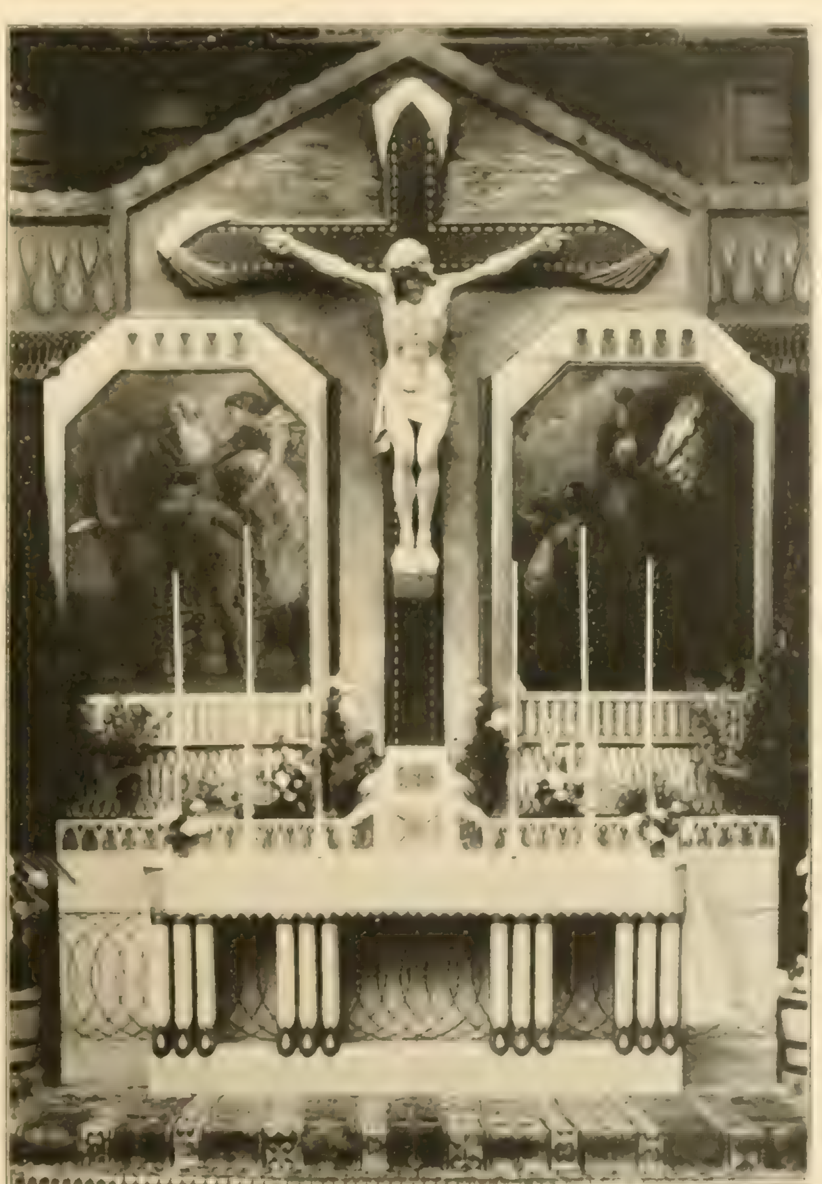
Prüft der Katechet die Blätter auf ihren gedanklichen Inhalt, indem er die einschlägigen Stellen der Heiligen Schrift Zug für Zug vergleichend nachliest, so wird er nichts von Belang vermissen; prüft er sie auf ihre Verständlichkeit, so muß er finden, daß sie einen volkstümlichen Ton treffen; frägt er nach ihrem seelischen Gehalt, so dürfte er sich überzeugen, daß es die Künstler an Vertiefung, Ernst und frommer Auffassung nicht fehlen ließen; forscht er nach ihrem rein künstlerischen Werte, so können sie ihm ungetrübten Genuß gewähren, sobald er sich genügend in ihre, allerdings manchem Katecheten und Lehrer noch ungewohnte Eigenart hineingelebt hat. Es ist hier vielleicht eine allgemeine Bemerkung gestattet, von deren Richtigkeit sich wohl jeder Kunstkenner schon selbst öfters überzeugte und die auch von Kunstschriftstellern nicht selten sehr temperamentvoll vertreten wird. Wenn wir einem Kunstwerke gegenüberstehen, mit dem wir nicht sogleich sympathisieren, so tun wir gut daran, zunächst nicht dem Künstler, sondern unserer Einsicht zu mißtrauen; denn hierdurch beugen wir der Gefahr vor, dem Künstler durch vorschnelle Urteile ein Unrecht zuzufügen und uns um einen Genuß und um die Bereicherung unserer Aufnahmefähigkeit zu betrügen. Wir wollen uns in solchen Fällen erinnern, daß der Künstler für seine Sache lebt und an seinem Werke monatelang liebevoll schafft, während der Beschauer, der dem Kunstwerk kaum ein Viertelstündchen aufmerksamen Studiums gewidmet hat, sich leicht von Stimmungen des Augenblicks, vorgefaßten Meinungen oder unglückseligen Ideenassociationen beeinflussen läßt. Auch wird der kunstgeschulte Beurteiler nie sich an kleine Nebensächlichkeiten, vermeintliche Verzeichnungen u. dgl. anklammern.

Die beiden Lithographien von Matthäus Schiestl (Abb. S. 70) sind Meisterwerke dieser Technik, dabei inhaltlich so seelenvoll, so schlicht und doch so mächtig, daß sie sich den besten Schöpfungen dieses Künstlers anschließen. Wie viel kann da ein für Kunst empfänglicher Lehrer für sich selbst gewinnen und seinen Schülern vermitteln! Wie lieb müssen wir die leidenschaftlose Unschuld Abels gewinnen! Kain ist freilich keine griechische Schönheit, dafür aber den Kindern um so glaubwürdiger, und wenn er nicht frei ist von Herbheit, so ist er dafür echt empfunden: sein Neid hat ihn verzerrt. Wie viele Jahre der eine und der andere zählen mag, ist angesichts der geistigen Verarbeitung dessen, worauf es in der Erzählung ankommt, belanglos; Fesseln, welche hemmend in die höheren Momente der künstlerischen Wahrheit eingreifen, darf man überhaupt am allerwenigsten dem zeichnenden Künstler auferlegen.

In seinem Elias zeigt sich Matthäus Schiestl nicht minder glücklich. Der Prophet ist allerdings kein wohlgepflegter, lieber alter Herr, sondern eine durch Bitternisse abgehärmte, aber nicht gebrechliche Greisengestalt, voll

verhaltenen Feuers, und sein Mund vermag im Notfall auch herbe Worte zu sprechen.

Auch Maximilian Dasio (Abb. S. 71) ist auf dem Gebiete der Illustration und der Lithographie kein Neuling und seine beiden Blätter bergen alle Reize in sich, über welche das Verfahren des Steindrucks verfügt. Im Opfer Abrahams stehen breite, dunkle, aber nicht schwarze Flächen einigen wirksam verteilten lichten Stellen eindrucksvoll gegenüber und diese Behandlung des Lichtes dient nicht einem leeren Effekt, sondern ist vom geistigen Inhalt eingegeben. Die drei Figuren sind psychologisch fein durchgearbeitet und mit überzeugender Wahrheit dargestellt: der schmerzvoll ergebene jugendliche, jedoch weder zu knabenhaft noch weichlich behandelte Isaak, der von seiner Freudenbotschaft selbst beglückte Engel und der der Situation gemäß von den gegensätzlichsten Gefühlen erschütterte Patriarch.



HANS PROPPE, TRIER — FRONLEICHNAMS-ALTAR

Daß ein so ernster Künstler, der das Opfer Abrahams schuf, die Neigung in sich hätte verspüren können, eine andere Szene der Heiligen Schrift — den Kampf Davids mit Goliath — ins Possenhafte herabzuziehen, eine solche Annahme ist von vorneherein ausgeschlossen. Wenn der Künstler in Goliath einen leisen Humor anklingen läßt, so tut er es, um den feurigen Ernst des David desto anschaulicher zu machen, wie denn auch der geistig und körperlich plumpe Riese, dem niemand entgegenzutreten wagte, und der bewegliche, durch sein Gottvertrauen kühn gemachte Knabe, dessen Haltung vorzüglich, der momentanen Situation gemäß, durchkomponiert ist, gewiß von den Kindern verstanden werden. Ein Klassizist hätte es ja anders gemacht; doch ist das ohne weiteres ein Vorwurf für den modernen Künstler? David war damals allerdings kein Knabe mehr; wenn der Künstler ihn gleichwohl als einen über Goliaths Spott empörten Knaben darstellt, so macht diese von künstlerischen Absichten diktierte Freiheit das Blatt angesichts der sonstigen großen Vorzüge für die Schule nicht weniger schätzbar; man darf Kunstwerke nicht pedantisch zerpflücken, sondern muß ihren Geist herausholen.

Joseph Huber-Feldkirchs ebenso innig empfundene wie groß gedachte Anbetung der heiligen drei Könige (Abb. S. 72) ist einer wohlwollenden Würdigung sicher. Von diesem Blatte eine nüchterne Fernwirkung aller Teile zu wünschen, wäre unbillig; gerade vor diesem Bilde hat der Erklärende Gelegenheit, die Kinder in die Schönheit der mannigfachen Abstufungen der Helligkeiten und Dunkelheiten einzuführen.

Felix Baumhauer bearbeitete die Szene der Erschleichung des väterlichen Segens durch Jakob (Abb. S. 72). Das Feierliche, Ausserordentliche des Vorgangs ersieht man sofort aus der Geste des altersmüden, erblindeten Isaak, dessen innerliche Ergriffenheit auf den Beschauer übergeht. Ebenso offen liegen die Seelenzustände Jakobs und seiner Mutter: die von Schuldbewußtsein gedrückte Haltung des ersteren, die Spannung der Rebekka, ob ihr Ränkespiel gelingen werde; ahnungslos eilt von rückwärts Esau heran. Baumhauer liebt die Gegeneinanderstellung starker Schatten- und Lichtmassen, was im allgemeinen bei vorliegendem Blatte seine eindringliche Wirkung nicht verfehlt.

Was die farbige Haltung der Bilder betrifft, so unterscheidet sie sich allerdings meilenweit von der an den bisherigen Blättern für den biblischen Unterricht gewohnten Kolorierung, wo die Lokaltöne grell und schroff nebeneinanderstehen. Die Farbe ist sehr zurückhaltend verwendet; sie soll die Lithographie mit diskreten Tönen beleben, darf aber nicht den dieser Technik eigentümlichen Charakter verwischen.

An den weiteren Publikationen werden noch verschiedene andere Künstler mitwirken. Man darf hoffen, daß die aufgewandte Mühe allmählich durch das Vertrauen der einschlägigen Stellen belohnt werde und daß die neuen biblischen Wandbilder sich den verdienten Platz in den Schulen und in den Privathäusern erobern.

STUTTGARTER KUNSTVEREIN

In den Arbeiten W. Peter Bayers-Karlsruhe hat sich innerhalb weniger Jahre ein bedeutender, vom Ausland beeinflußter Wandel vollzogen, der eine schwer verständliche Abkehr vom Schönen bedeutet. Wenn seine meist lebensgroßen weiblichen Akte von 1900 (»Die Kunst«, »Nach dem Bad«) und 1903 »Judith« sich noch ganz an Ferd. Keller anlehnen und manche große Mängel zeigen, so waren es doch nicht zu unterschätzende Kunstleistungen. Oberflächliche, zu süße Behandlung in Zeichnung und Kolorit, auch Mangel an geistigem Gehalt konnte man ihnen vorwerfen, die sonst wohlgelungene »Judith« aber beeinträchtigt der tiefblaue Hintergrund. Das waren doch noch annehmbare, ja vielversprechende Arbeiten, so auch der koloristisch etwas manierierte »Mädchenkopf« (1902). Bald aber begann der meines Erachtens verhängnisvolle Umschwung. Die Arbeiten des Künstlers aus dem Jahre 1904 zeigen ihn auf neuen, ungewohnten Bahnen. Mit mehr Energie als Geschick wendet er sich neuen Malweisen zu, er tastet in Freilicht und Impression, für einen schwachen Koloristen, der er offenbar ist, doppelt gewagt. Da sind Landschaften, die namentlich an der Farbengebung kranken, das Wasser (Dorftümpel und dergl.) ist ungewöhnlich blau, am gleichen Fehler leiden auch die Bilder »Gänseweiher« mit den übrigens virtuos gemalten schmackhaften Vögeln, »Badende Buben« etc. Die »Kühe in der Tränke« und »Gänseliesel« zeigen deutlich den Uebergang zum Impressionismus, ebenso »Im Garten«. So mißglückt jedoch jene ersten Versuche sind, so gelungen ist dieses kleine, im Garten lustwandelnde Fräulein mit dem Sonnenschirm. Der lebensgroße weibliche Akt »Kriegsbeute« (1904) erinnert an verlassene Bahnen: Das an einen Baumstamm gefesselte entkleidete Mädchen, von einem bärtigen Krieger gierig betastet, blickt so harmlos in die Welt, als handle es sich um einen Scherz. Also ganz die alten Fehler, nur das Fleisch ist anders behandelt, aber auch nicht ideal. Aus dem Jahre 1905 waren nur drei größere Gemälde ausgestellt: Das »Mädchen im Kornfeld« mit prachtvoll flott gemaltem reifen, von Feldblumen durchwuchertem Korn, die große »Kuh in der Tränke«, deren Kopf energisch und lebendig aus der sonst unerfreulichen Leinwand herausschaut, und die nach meinem Empfinden geradezu unschönen »Badenden Mädchen«, den Besuchern der Ausstellung der Berliner Secession 1906 wohl noch in Erinnerung. Hier paradiert der Künstler mit zur Schattierung des Fleisches ausgiebig verwendetem hartem Grün und Zinnoberrot, alle Gesichter sind ausgesucht häßlich, und ein hier durchaus unmotiviertes knallblaues Kleid muß noch diese koloristische Unkunstleistung krönen. 1906 folgte dann das kongeniale Bild »Badende Jungen«, wo übrigens die grünen Schlagschatten etwas abgetönt erscheinen. Jetzt wagte sich Bayer auch noch an zwei Winterlandschaften, wo der Schnee wie zerzupfte Watte aussieht. Alles in allem muß man ja die Vielseitigkeit und das redliche Streben des Künstlers anerkennen, jedoch hoffen, daß er zu edleren Formen und einer natürlicheren, weniger theoretisierenden Farbengebung gelangen möge.

Gleichzeitig stellte ein anderer Karlsruher, M. Pforr, zwei größere Genrebilder aus, Motive aus dem Leben der Schwarzwälder: »Abendfrieden«, ein flöteblasender Bauer im Kreise seiner Familie vor dem Haus in fast zu tiefer Dämmerung und »Der Mai ist gekommen«, eine jugendliche Kranke im Bett blickt sehnsüchtig nach dem offenen Fenster, auf dessen Sims ein piepsendes Vöglein sitzt — beides hübsche sinnige Motive, nicht übel in Zeichnung und Kolorit, ersteres einigermaßen an Hans Thoma erinnernd, aber sie wirken nicht, sie sind reizlos und lassen den Beschauer kalt. Figürliche Darstellungen waren verhältnismäßig schwach vertreten. W. Immenkamp-München sandte eine »Maiandacht« und E. Blume-München eine ansprechende »Andacht«. E. Schaltegger-München stellte eine Dame in schilfgrünem Atlaskleid mit gelbem Schal aus, ein gutes Bildchen mit effektvoller Spiegelung, benannt »Vor dem Ausgang«. Weit bedeutender wie alle diese ist das große Gemälde »Idylle« von A. Senglaub-Stuttgart, ein jugendliches Liebespaar in stilisierter Landschaft, welches in seiner klassizistischen idealen Komposition einigermaßen an Böcklin, in der strengen Aktzeichnung etwas an Feuerbach anklingt, ohne freilich an diese Heroen heranzureichen.

Landschaften waren, wie gewöhnlich, am zahlreichsten vertreten und zwar größtenteils solche, welche mit den in Künstlerkreisen verpönten Titel »Salonbild« belegt werden. Und doch scheint mir, daß diese oft reineren Genuß bereiten, wie himmelstürmende farbensymphonische Experimente. Dahin zählen zwei hübsche Walddurchblicke »Aus den Königl. Anlagen« von M. Lindner-Stuttgart, drei allerliebste kleine Aquarelle von O. Günther-Naumburg (Charlottenburg) und sein größeres Ölbild »Sommertag im Südharz« mit merkwürdig fahlem Himmel, auch der malerische »Hintersee« von J. Zeller-Stuttgart: Hier ist die Hohe Göll-Gruppe bei Berchtesgaden freilich allzu süß geraten. Das himmelblaue Seestück »Morgenstimmung« von M. Pieper-Bergen vollends schwelgt in Süßigkeit. Auch die anspruchsvolleren beiden Fjordlandschaften von C. Österley jr.-Blankensee mit brillant gemaltem Mondscheineffekt sind nur als dankbare Salonpendants zu charakterisieren. Wenn ich nicht irre, stammte die große imponierende Fjordlandschaft von ihm, welche in der Münchener Internationalen Kunstausstellung von 1883 Aufsehen erregte und allerdings Bedeutenderes erwarten ließ. Von den bescheidenen Landschaften des Prof. M. Lieber-Karlsruhe, die den Freund und Verehrer Hans Thomas erkennen lassen, spricht namentlich die Mondlandschaft »Trügender Schein« durch die poetische liebevolle Behandlung des freundlichen Vorwurfs an. Auf dem nicht üblen größeren Gemälde »Morgensonne im Tal« von H. Böhmer-Düsseldorf ist der Kontrast des grell beleuchteten Bachs im Vordergrund zur Gewitterstimmung des Hintergrundes doch sehr hart. Bedeutender sind der »Herbstmorgen« von J. R. Müller-Leipzig und die anspruchsvolleren Gemälde »Herbstlandschaft« und »Ein Lied« von E. Heim-Augsburg, feinempfundene flottgemalte Stimmungsbilder, wie auch der duftige, »Abend«

von St. v. Strechine-München. Von der »Bayerischen Landschaft« von Franz Hoch-München (früher Karlsruhe) läßt sich gleiches nicht rühmen, der Himmel ist zu schwer. Auf seinem Bild »Wolkenschatten« ist der halbbewölkte Himmel besser geglückt, auch ist der Wechsel von Licht und Schatten auf dem weiten Hügelland nicht übel wiedergegeben. Recht verfehlt ist der Vordergrund auf »Aus dem Ötztal« von Frau A. Beggrow-Hartmann (München), während ihr »Pilze«-Stillleben brillant gemalt ist. Es zeigt sich auch hier wieder, daß Stilleben die eigentliche Domäne der Malerinnen sind, wenn sie nicht ausnahmsweise Qualitäten erkennen lassen, wie z. B. Frl. M. Filser-Balingen, welche eine größere Anzahl von Landschaften bescheidenen Formats sandte, die entschiedenes Talent verraten, wenn ihr auch die Luft noch Schwierigkeiten bereitet und ihre Vorliebe für braune, erdige Töne nicht zur Manier werden darf. Vortreffliches bot wieder F. Hollenberg-Stuttgart in seinen kleinen, doch so viel sagenden Landschaften »Abendstimmung«, »Herbstabend am Neckar« (dessen Wasser freilich wohl zu blau geraten ist) und »Abendwolken«. Dieses Bildchen, wie auch »Einbrechende Nacht« sind als gelungene Studien beachtenswert. J. Wentscher-Berlin sandte zwei vortreffliche Gemälde »An der Weichsel«, eine sonnige Flußlandschaft, die bereits ihren Käufer fand, und die größere »Heidelandschaft« mit malerischer Kieferngruppe. Auch das große Aquarell »Märkischer Markt« von J. Tillack-Panckow mit dem duftigen Niederwald zwischen gewaltigen Eichen ist rühmend zu erwähnen. Allzubescheiden bezeichnet Tillack das fein durchgearbeitete Porträt eines alten Bauern als »Bildnisstudie«. »Stiller Abend in Holland« von A. Lutteroth-Hamburg zeigt eine prächtige, fast zu sonnige Wasserspiegelung. Um so düsterer ist die große Leinwand »Aufkommender Sturm« von Karl Beckers-Nienstedten Das Farbenspiel des unruhigen Elements ist gut beobachtet, wenn auch das Wasser bewegter sein dürfte, nur die gewitterschwangere Luft deutet auf nahen Sturm. Prächtige Aquarelle, namentlich Städteansichten, sandte Ernst Dargen-München, desgleichen M. Frey-Dresden. Wir sehen die sympathischen Ölbilder des alten Schönleber-Schülers, der die deutsche Südwestecke mit Vorliebe verherrlicht, immer wieder gern. Wie dilettantisch wirken daneben die minutiös durchgeführten Motive aus Südtirol von H. Hofmeier-München. Um so beachtenswerter sind die kleinen aquarellierten Federzeichnungen und Temperabilder »An der Quelle«, »Schafe im Wald« u. a. von A. Rieper-München, welcher diese Malweise mit seltener Vollkommenheit und künstlerischem Geschmack beherrscht. Auch G. Schlatter-Stuttgart leistet in diesem Gebiet Bedeutendes, während ich den farbigen Holzschnitten von Fritz Lang-Stuttgart zu seinem »Blumenbuch« wenig Geschmack abgewinnen kann. Als Vorlage zu Holzintarsien mögen diese stilisierten, steif und hart wirkenden Blätter Anerkennung verdienen, vom rein malerischen Standpunkt kaum. Langs Talent gravitiert eben viel mehr nach der koloristischen als formalen Seite. Während er in der einen Richtung, wie seine später ausgestellte Kollektion bewies, hervorragt, bedarf die formale Technik noch weiterer Vervollkommnung.

Schließlich will ich noch der reizenden Miniaturbilder »Vor dem Wirtshaus« und »Auf dem Pferdemarkt« von W. Velten-München gedenken und einer gelungenen, vielleicht etwas zu blau gesehenen Winterlandschaft »Was die Straße erzählt« mit frisch erfaßten Szenen aus dem Leben von A. Bachmann-Luzern, auch der grotesken Schwarzweiß-Kollektion, welche Hans Zarth-München sandte. Es sind geistreiche Tuschezeichnungen von großer Vollendung, an welchen Paul Konewka, der Meister der Schere, seine Freude gehabt hätte.

Die Plastik ist aus naheliegenden Gründen im Württembergischen Kunstverein meist nur spärlich vertreten, dann aber nicht übel. So verdient die überaus fein modellierte reizende »Einladung zum Tanz« von H. Weigele-Neully s. S. alle Anerkennung. A. Muschwecker-Straßburg sandte eine heitere, nur zu schwer wirkende Miniaturgruppe »Faun und Nymphe« und J. Vierthaler-München sehr gelungene Böcke in Bronze »Junger Bacchus auf Bock« etc., übrigens auch einen weiblichen Akt. Eine künstlerisch beachtenswerte Bronze ist die »Abendstimmung« von C. Bernewitz-Kassel; Eine fein modellierte stehende Mädchengestalt unter einem Rosendach bildet einen Beleuchtungskörper, der nur durch den ganz kreisrunden Aufbau der Ranken stilisiert und unwahr wirkt.

Dem Württembergischen Kunstgewerbe-Verein war es vorbehalten, die Ausstellung der »Dresdener Künstlergruppe Brücke« zu beherbergen. Die Ausstellung enthält sogenannte »Original«-Holzschnitte, Lithographien, Radierungen, kurz lauter Schwarzweißblätter, welche Landschaftsskizzen, Akte, Porträts etc. vorstellen sollen, meist Leistungen ohne Geist und Interesse. Von der ganzen Künstlergruppe kann allenfalls F. Nolde größere Hoffnungen für die Zukunft erwecken. Ernst Stöckhardt

BERLINER SECESSION 1907

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Wie sonst! Grundzug: persönliche Absonderung. Sachlich Gemeinsames (wenngleich nicht für alle und nicht ihnen allein eigen): Indifferenz gegen den Kern der Objekte, anerkennenswertes Streben nach viel Bewegung, Licht und Luft, weit weniger nach dem Innerlichsten der Außenseite, d. i. nach der Farbe; nach seelischem Leben am wenigsten. Das Äußerliche verstärkt sich immer mehr.

Doch abermals manche, die nicht eigentlich dazugehören, die aber ganz besonders Wertvolles bringen! So schmückt sich die Ausstellung z. B. mit meisterhaften Stillleben von C. Schuch, mit entzückenden Humoresken von A. A. Oberländer (zumal »Don Juan in der Hölle«), mit heiteren Darstellungen von H. Schlittgen. Auch H. Thoma paßt nur zum Teil herein — mit lieblichen Landschaften, besonders einem »Morgen an der Donau«. C. Heider steckt diesmal drüben in der »Großen«. Endlich weiß man auch nicht recht, wie die wertvolle »Träumerei« des aus der Tradition Piglheins bekannten J. Block hierher kommt. — Das Deutschtum ist diesmal gegen das Ausland etwas abgeschlossener als sonst, — allerdings nicht in den Beeinflussungen.

Bei der Gleichgültigkeit für den Sinn der Objekte und bei dem Interesse für das Sinnliche an ihnen ist auf religiöse Kunst am wenigsten zu rechnen — höchstens auf Pseudoreligiöses, auf eine Art Mensch- und Erdenreligion. So weit sich darauf überhaupt eingehen läßt, möchten wir eine »Pietà« des V. van Gogh voranstellen; sie ist wenigstens ernst gewollt und ebenso bündig gestaltet wie das übrige, das wir in der jenem Maler gewidmeten kleinen Kollektion kennen lernen. Ein Selbstbildnis und kräftige Landschaften, alles wie dekorative Reliefs wirkend, können auch dem dafür sonst unempfänglichen Geschmack Achtung abgewinnen.

Die größte Kollektion ist M. Liebermann gewidmet. Man kann ihn hier von 1876 bis 1907 verfolgen, als den unpsychologischen Optiker ohne Farbenkunst, in den letzten Jahren mit einer Steigerung seiner großen Lichtkunst in eine Hellkunst. Abgesehen davon mögen ältere Genrestücke und Bildnisse interessieren. Der »Hamburgische Professorenkonvent 1906« scheint selbst bei Verehrern Liebermanns nicht viel Anklang zu finden; die Öl- und Zeichenstudien dazu mögen jene interessieren. Erwähnt seien sein vielbekannter, vom religiösen Stand-

punkt belangloser »Jesus unter den Schriftgelehrten« von 1879 und dann seine »Ostfriesischen Bauern beim Tischgebet« von 1890.

Als Meister steht L. v. Kalckreuth da. Sein »Senior D. Behrmann« verdient gleiche Achtung, wie sie seinen sonstigen Porträts und zumal seinem porträtähnlichen wahrhaft sprechenden »Sommer« gebührt.

M. Beckmann bringt »Akte« und »Eine Kreuzigung«. Das erstere Bild stellt ein Menschenpaar dar, wohl wegen des Interesses an licht- und luftreicher fleckiger Malweise, in der die Gestalten beinahe zittern; das letztere Bild ist eine der typischen Forcierungen des Ungeschmacks. Unter den Plastiken nennt sich ein aus Gestein hervorkommendes stilisiertes Gesicht von dem Belgier G. Minne »Auferstehung«.

Gehen wir dem spezifisch Secessionistischen nach, so fallen uns zunächst manche Erinnerungen an die Art van Goghs auf. Zu ihnen gehören auch die Landschaften T. v. Brockhusens, und etwa noch die von H. Nauen, von dem uns ein Stilleben besser anmutet. Von E. R. Weiß ist eine kleine Kollektion da, zumeist interessante Stilleben, während sein Frauenbildnis wohl wenig mehr als den Wert einer stilisierten Illustration beanspruchen kann. Abschreckend wirken kann, was der Pariser H. Purrmann in seinen Landschaften und ganz besonders in seinem »Weiblichen Akt« gemalt hat. Auch W. A. Rosams »Äneas und Dido« ist nicht viel anders. Was der Norweger E. Munch wieder bringt, mag als Farbenskizzen zu Bilderbogen interessant sein. Viel mehr bedeutet für uns auch der in solcher Richtung geschickt gestaltete »Verschneite Bahndamm« von O. Moll nicht; und ins Gebiet der stilisierten Illustrationen mögen noch Gemälde des hervorragenden Graphikers E. Orlick gerechnet werden.

Manches kann hier angeschlossen werden, was durch frische, wenn auch sonst nicht kunstvolle Farbengebung wirkt. So besonders E. Nolde; ähnlich die Stilleben von C. Herrmann und eine Straßenszene von G. Einbeck. Das dekorative Interesse secessionistischer Kunst kommt in einer unvermeidlichen »Salome« von C. Klein zur Geltung.

W. Trübner ebenfalls wie sonst! Ein Hamburger Bildnis beachtenswerter.

Als die Beachtenswertesten der eigentlichen Secession erscheinen zwei Maler, die das modernisierte Historien- und Genrebild vertreten. Sowohl der hier an erster Stelle zu nennende M. Slevogt wie auch der wohl erst nachher zu nennende L. Corinth sind jedenfalls Meister der Bewegung, des Lichtes, der Luft. Vom ersteren erringen sich Achtung sein Bildnis des Hamburger Senators O'Swald (in der »Großen« hat diesem Manne der Plastiker M. Schauß eine »Porträtstudie« gewidmet) und sein Selbstbildnis, auf dem er zugleich sein Judith-Bild wiedergibt; dann noch ein Reiterbildnis. Skizze wohl in jedem Sinne des Wortes ist sein lebhaft bewegter »Faschingsball der Berliner Secession 1907«. Der zweitgenannte Maler versöhnt uns mit dem Derben in seiner Malweise auch nicht durch die impressionistischen und gut charakterisierenden Geschicklichkeiten, die man bewundern kann, wenn man sich in sein »Urteil des Paris« länger hineinlebt, oder wenn man sein gutbewegtes Schauspielerbild »Rudolf Rittner als Florian Geyer« weit höher schätzt als das Schauspielerbild von B. Berneis »Oswald« (den Schauspieler A. Moissi darstellend). Seine virtuose »Gefangennehmung Simons« ist forcierter als die zum Teil sehr innige »Liebesszene« seiner Gattin C. Berend.

Zwei wirklich eigenartige Maler seien wiederum willkommen geheißen. K. Strathmann stößt mit seinem scheinbar nur karrikierenden Bilde »Der letzte Ansturm« höchstens anfangs ab, bis man die meisterhafte Gestaltung sogar des Lärmes der Schlacht bewundert. H. Baluschek hat in seinem »Sonntag auf dem Tempelhoferfeld« ein ausgeprägtes Volkslebensbild gegeben, an dem manche Kritiker wohl mit Unrecht Einheitlichkeit ververmissen.

Gänzlich verschieden von diesem naturtreuen Künstler ist der sozusagen phantasietreue M. Brandenburg; seine »Stunden der Nacht und des Morgens« sowie sein »Abgrund« können auch manchen nüchterneren Geschmack befriedigen; ein unklares Pathos wird sich allerdings nicht absprechen lassen. — Auf Wegen Böcklins geht diesmal M. Klinger mit seiner »Sirene«; ein geschickt zugreifendes und frappierendes Bild ist W. Gallhofs »Tierbändigerin«; einen schlichten Gegensatz dazu bildet der »Kleine Violinspieler« des Parisers L. Simon.

Auf eine wirkliche Porträtkunst, also auf eine liebevolle Vertiefung in den seelischen Kern einer Persönlichkeit, muß wohl dort verzichtet werden, wo die Gleichgültigkeit gegen den Inhalt Prinzip ist, und wo die liebevolle Vertiefung den Streifen eines Damenkleides und dergleichen gilt. Manches schlägt dabei ins Genre hinüber und wird als solches leidlich. Am ehesten haben uns, ungerechnet Vorerwähntes, als eigentliche Porträts die Werke von K. v. Kardorff und H. E. Linde-Walther gefallen; jener mit einem »Herrenbildnis« (sowie wertvollen Stilleben usw.), dieser durch ein Mutterbild (und ein sympathisches Genrestück). In einfacher, stiller Weise porträtieren K. Amiet, E. Bischoff-Kulm, L. v. König, der ebenfalls ein Mutterbild bringt. Mehr an dekorative Kunst mahnt ein Damenbildnis von B. Pankok; und auch der Pariser A. H. Maurer entfernt sich von eigentlicher Porträtkunst. Anscheinend von der bekannten flotten Art H. v. Habermanns, der diesmal einen »Weiblichen Kopf mit rotem Barett« bringt, ist von D. Hitz das Bildnis der Frau Gerhart Hauptmann — oder vielmehr ihres Kleides und Hintergrundes. Mit einem Schwesternbildnis von S. Lepsius kehren wir wieder zu konzentrierterer Bildniskunst zurück.

Landschaft nichts wesentlich Neues! W. Leistikow ist in seinem »Hafen« ungewöhnlich, kann uns jedoch im übrigen wieder nicht zum Glauben an eine intimere Kunst bringen. Beachtenswertes leisten P. Franck und der hier wohlbekannte U. Hübner, von dem manches allerdings zu einem gleichsam mutwilligen Verwischen wird. Bei A. Hölzel und bei H. Pleuer, von welchen beiden die Winterbilder und dergl. gewiß auch von Geschicklichkeit in Naturdarstellung zeugen, fällt die Neigung zum Schmutzigtrüben auf.

Zarte Farbenschimmer und zarte Lichttöne fehlen nicht. In ersterer Beziehung nennen wir den »Junimorgen« von C. E. Fischer, sowie zwei Bilder des Belgiers E. Claus. In letzterer Beziehung wird mit viel Recht der bereits wohlbekannte J. Alberts wegen seiner Halligen-Bilder, einschließlich eines Vierlanden-Interieurs, gelobt. Als Landschaften, die nichts aufdrängen, nennen wir solche von H. v. Volkmann, P. Klimsch und E. Euler mit einer »Meraner Sonne«. Als flotter Zeichner bewährt sich wieder wie im Vorjahr H. Zille.

Vom Landschaftsbild geht es zum Hausbild, wie wir die gesamte Gruppe der Straßenansichten usw. einerseits, der Interieurs anderseits nennen möchten; dort das Außenbild, hier das Innenbild. Einen blauen Pavillon und ein grünes Haus malt in anschaulicher Weise der Pariser W. Bondy, der auch gute Stilleben bringt. Zwei Höfebilder des Niederländers L. Kelin-Diepold, etwas pointillistisch gehalten, mögen hier Erwähnung finden.

Mit einem Außenbild und einem Innenbild erfreut E. Pottner. Mehrfache Innenbilder verdienen Anerkennung; so die von H. Hübner und von M. A. Strehmel. Wertvoller noch als J. Oppenheimers hellglänzender »Frühlingsmorgen« erscheint uns »Das Bad« von H. Reiferscheid, von dem wir im Vorjahre das wertvolle »Abendessen« sahen. Anderes ist schon erwähnt.

Ebenso waren bereits mehrere Stilleben genannt. Vielleicht ist es das Merkwürdigste an der jetzigen, der dreizehnten Ausstellung unserer Secession, daß sie das Stillleben besonders begünstigt; doch die optischen Interessen machen dies begreiflich. Wir zählen noch anerkennend auf: R. Breyer (von dem allerdings ein Bildnis hinter diesen Bildern zurücksteht), J. Heß und Alice Trübner; dazu mögen noch die Bilder von I. Stutz genannt sein.

Für die Tiermalerei fällt wenig ab. Am besten sind wohl die weich gemalten »Ziegen« von P. Bayer und etwa noch »Kuhköpfe« von F. Latendorf.

In der Plastik fallen wieder die seit einigen Jahren üblichen Erdmenschen und dergl. auf. Neben »L'idole éternel« von A. Rodin verdient eine »Danaë« von F. Pfeifer Erwähnung (beide Marmor).

Das wohl nicht nur äußerlich größte Bildwerk der Ausstellung ist der in Gips ausgeführte »Herkules mit dem Stier« von L. Tuaillon. Im übrigen mag die (marmorne) »Medea« von P. Peterich voranstehen. Daß wir in dem Vorjahr auf A. Kraus viel gesetzt haben, freut uns auch jetzt wieder: namentlich seine Bronzen »Mutter mit Kind« und Knabenstücke sind wertvoll. Ein recht sprechendes »Junges Mädchen« (Gips) ist von G. Kolbe, eine innige Bildnisgruppe (Bronze) und anderes Gute von F. Klimsch da. Nennen wir noch Bildnisbüsten von E. Wägener und von H. Wirsing sowie Terrakotten von E. Barlach, so haben wir wohl nicht allzuvielen Unerwähnten in der gesamten Ausstellung am Kurfürstendamm Unrecht getan.

AUSSTELLUNG FÜR ANGEWANDTE KUNST

Der Ausstellung der »Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst, W. von Debschitz und H. Lochner«, München seien einige Worte gewidmet. Da »Die christliche Kunst« vorwiegend die freien Künste pflegt, ist dem Referenten von vornherein die Pflicht auferlegt, sich bei einem Bericht über angewandte Kunst knapp zu fassen[1]). Man könnte ja freilich einwerfen, daß die diesjährige große Herbstausstellung des Debschitz-Institutes auch genug Studien, Zeichnungen, Graphik, Farbstudien und Ölgemälde vorgeführt habe, deren Würdigung sehr am Platze, doch da wir hier hauptsächlich über die glänzend vertretene Nutzkunst reden wollen, scheidet dieser Grund, mehr Raum zu beanspruchen, doch wieder aus der Diskussion aus.

Mit der Ausstellung hat das noch junge Unternehmen den vollgültigen Beweis erbracht, daß es von nun ab stets genannt werden muß, werden unsere besten und größten Institute für angewandte Kunst: Die Vereinigten Werkstätten von Karl Bertsch, Werkstätten für moderne Wohnungseinrichtungen, namhaft gemacht. Die »Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst« gehören eben zu den wenigen in Deutschland bestehenden Unternehmen, die von Künstlern gegründet wurden und unter deren Leitung stehen. Und sind die vielen Künstler, die hier tätig, auch noch nicht sehr bekannt, noch nicht der breitesten Öffentlichkeit geläufig: an Sachlichkeit, Noblesse, Geschmackskultur, an Geschlossenheit der Wirkung und artistischem Wert halten ihre Darbietungen jeden Vergleich aus. Dazu tritt noch der Umstand, daß sich die Nutzkunst, welche uns das Institut an der Hohenzollernstraße serviert, in erschwinglichen Zahlen bewegt: eine Küche in Fichte um einige hundert, ein hochfeines Herrenzimmer um tausend Mark dürften beispielsweise kaum als teuere Innenräume bezeichnet werden.

Nicht weniger als 90 Künstler haben ausgestellt. Dennoch nehmen das Hauptinteresse, und ganz naturgemäß, in Anspruch die unter der freien Kunst führende Gemälde-Kollektion Professors Karl Schmoll von Eisenwerth und die Reihe komplett eingerichteter Wohnräume, die in zehn Variationen über das Thema Wohnen, Speisen, Ruhen, Plaudern und Schlafen berichtete ... Ja, nebst den oft entzückenden, wundervollen Leistungen auf dem Gebiete der Kleinkunst möchte ich den erwähnten Interieurs die edelsten Worte der Anerkennung widmen. Wir können es uns deshalb nicht versagen, Fritz Schmoll von Eisenwerth als den Autor der prächtig gelungenen Räume »Damenzimmer in Birnbaumholz«, »Herrenzimmer in Eiche«, »Küche in Fichtenholz« und des apart-malerischen »Damenzimmers in amerikanischem Nußbaum« zu nennen, M. Pfeiffer unsere Anerkennung für sein »Wohnzimmer in Lärchenholz« auszudrücken, von der netten und wohlabgestimmten »Veranda« R. P. Sanders zu reden, Max Pfeiffers aufwändiges »Schlafgemach in Rüsternholz« wenigstens zu streifen und O. Reynier als einen Innenarchitekten zu bezeichnen, der in seinem »Schlafzimmer in weißlackiertem Fichtenholz« den Beweis erbracht hat, daß er ebenso praktisch als elegant zu schaffen und daß er festlich mit einfachen Mitteln zu wirken vermag. Der Begründer der Schule, der geniale Lehrer und Direktor Herr W. von Debschitz ist mit Metallarbeiten, Herr Direktor H. Lochner und H. Schmithals mit Teppichen etc. vertreten. Von Schmithals rührt auch der große handgeknüpfte, farbenschöne Teppich im letzten Saale der kleinkunstgewerblichen Abteilung her.



HÖLZERNER TREPPENSPFOSTEN MIT ST. LUKAS

Was die Malerei auf der Ausstellung anbelangt, so müßte sie, wie schon angedeutet, eigens behandelt werden. Hier kann ich nur flüchtig deren Zartheit, starken lyrischen Einschlag, deren Willen zur Stilistik und ihre mitunter ganz besonders hervortretende dekorative Note erwähnen. Professor Karl Schmoll

[1]) Wie wir im vorausgehenden Heft mitteilten, wird »Die christliche Kunst« von jetzt an die angewandte Kunst nachhaltig betonen und erscheint zu diesem Zwecke in erweitertem Umfange. D. Red.

von Eisenwerth gefällt sich zumeist in sehr gedämpft erklingenden Tönen und mit modernen Mitteln malt er eigentlich alte Märchen. Ein solcher Künstler kann natürlich nicht jedermanns Liebling sein, unter Umständen wohl aber durch sein Können allen Achtung abnötigen; Schmoll von Eisenwerth muß aber auf eine hochstehende Bewertung, gerade was die Technik anbetrifft, verzichten.

Glänzend — ich schrieb es schon — traten die kleinkunstgewerblichen Arbeiten auf. Nicht etwa allein durch ihre runde, überquellende Fülle, sondern auch was die Qualität des einzelnen Stückes anbelangt. Vertreten waren unter anderem Spitzen, gestickte Kissen und sonstige Handarbeiten; Metallarbeiten und Schmuck in vorzüglichen Darbietungen; Keramik in guten und Holzarbeiten in sehr eleganten Stücken. In Gläsern und dergl. war das Erlesenste zu sehen, was man sich nur denken kann und drollige Schnitzereien bildeten einen amüsanten Gegensatz zu den prachtvollen Gebrauchs- und Zierstücken in Kokosnuß, die in ihrer japanischen Formsprache und dunklen Tonschönheit mit zum Allerbesten der ganzen Ausstellung gehörten. Ebenso die einzelnen Nummern der Kollektion »Buchschmuck«; kleine aber dennoch wahrhaft monumentale Kunstwerke. Denn diese wunderschönen Bucheinbände, der güldene Zierat, die kostbaren Ornamente: — das ist wohl des Kunsthandwerks letztes Wort und abgeschlossene Kultur. Die Künstler dieser Schöpfungen aber heißen: Vesper-Wäntig, H. Schläpfer, A. Greeven, R. von Hörschelmann, E. Siegel, E. Löwenthal.

Moritz Baron Lasser-München

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST AACHEN 1907

I. MODERNE KUNST

Wie S. 4 d. Beil. erwähnt, treten neben einzelnen Künstlern auch Gruppen auf. Hier sei es vergönnt, zunächst die Werke jener Künstler, welche der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« angehören, zu würdigen. Um Mißverständnissen vorzubeugen, schicken wir voraus, daß man nicht eine von dieser Gesellschaft ausgehende und von ihr zusammengestellte Kollektivausstellung vor sich hat und deshalb die Anzahl der eingesandten Werke im Verhältnis zu den andern Kollektivausstellern nicht sehr groß ist, so daß hierdurch die Gesamtwirkung eine gewisse Beeinträchtigung erleidet. — Von W. Immenkamp und Frz. Kräutle sehen wir einander gegenüber zwei Christusbilder. Auf dem ersteren ist der Heiland in ernstes Sinnen versunken dargestellt, dahinter taucht im Dunkel eine Fabrikstadt auf. Das Ganze ist ruhevoll im Ausdruck und geschlossen im Ton. Das andere Gemälde schildert den Gekreuzigten, wie er schon ausgelitten hat; die düstere Stimmung des Vorwurfes ist in der Umgebung mit dem dunkeln Himmel wiedergespiegelt, an dem nur ein schmaler roter Schein aufleuchtet. Dazwischen hängt das hl. Abendmahl von Kaspar Schleibner, eigenartig in der vom Traditionellen abweichenden Auffassung. Christus ist mit Kelch und Hostie vor die Jünger getreten, die sich in lebhaften Gebärden vor ihm zu Boden geworfen haben, nur der Verräter ist am Tische zurückgeblieben. Das Ganze ist hochdramatisch, nur etwas ungewohnt durch die Pracht, die sich in der Architektur und in den Gewändern der Jünger äußert. Zwei Entwürfe rühren von Kunz Meyer und Theo Winter her: von diesem die Grundsteinlegung der Frauenkirche, die den Eindruck der Ausführung in Zeichnung und Farbenstimmung gut ahnen läßt. Der andere Entwurf ist ein Karton in Kohle zu einem Deckengemälde in Kaufbeuren mit zwei Engeln, die auf Wolken schwebend ein Kreuz halten, während darunter eine anbetende Figur zur Hälfte sichtbar wird. Die Bewegung und Massenverteilung ist hierbei gut abgewogen. (Abb. im III. Jhg., S. 39). Unter den Skulpturen ragt ein großes Relief für ein Grabmal von Professor Georg Busch hervor, auf dem Christus in der Mitte thronend erscheint, der die zu seinen beiden Seiten knieenden Gläubigen unter seinem Mantel schützend aufnimmt. Außerordentlich gelungen ist der strenge Dreiecksaufbau, der sich der bogig abgeschlossenen Form des Ganzen geschickt einordnet. Nebenan fesselt ein seelenvolles, fein modelliertes Marmorrelief der Madonna von Heinrich Ueberbacher. Die schlichte, volkstümliche Frömmigkeit der Werke H. Schiestls äußert sich in einer Gruppe der Mutter Anna mit der jugendlichen Jungfrau Maria. Dadurch, daß diese bei allem idealen Ausdruck voll schlichter Natürlichkeit ist, wird sie auch zum einfachen Volke sprechen. Das buntgetönte Modell zu einem Rosenkranzaltar bringt Val. Kraus. Aufbau und Detail versprachen eine gute Wirkung im Großen, die sich, augenscheinlich bewußt, an die Werke der Robbia anlehnt. Ausserdem ist noch sein St. Benno (Relief in Nische) durch sprechende Charakterisierung erwähnenswert. Originell ist der Apostel Judas Thaddäus von Max Heilmaier (Abb. im III. Jhg., S. 195): der Heilige, der in einen faltigen Mantel gehüllt ist, hält die Keule unter dem Arme und liest in einem Buche. Der Kopf hat bei aller Knorrigkeit einen freundlichen Ausdruck. Die Architektur ist durch Georg Zeitler vertreten, der mit seinem preisgekrönten Entwurf für die Pfarrkirche zu Milbertshofen (vgl. II. Jhg., 7. Heft) beweist, wie fruchtbar das Anknüpfen an den heimischen Barockstil sowohl im Grundriß als in der Bildung der Formen wirken kann; dabei ist die Art der Darstellung flott. Seine reizvolle Farbenskizze für eine Fahne des katholischen Männervereines zu Sendling sei hier angefügt. Bei der eine Gruppe für sich bildenden Glasmalerei sind von den Münchnern W. Huber-Feldkirch mit zwei Propheten und zwei Aposteln von guter Wirkung (Ausführung C. Ule) und G. Klemm mit einer Reihe auf alte Töne gestimmter Fenster zu nennen. Als Kunstverglasung ist das Rundbogenfenster »Glaube, Liebe, Hoffnung« von C. Ule in der Verwendung perlmutterartigen Opalglases an den Gewändern gelungen. Hierher zählt noch ein archaisierender Madonnenkopf in Mosaik, entworfen von W. Koeppen, ausgeführt von der Firma Rauecker. Von kunstgewerblichen Arbeiten trägt ein schmiedeeiserner Opferstock von Berndl ein entschieden selbständiges Gepräge, das sich aus der Konstruktion ergeben hat. Gut macht sich die eigentliche Opferbüchse mit den sich überflechtenden Bändern, wie sie an alten Geldtruhen vielfach vorkommen.

Gleichfalls organisch baut sich sein von Steiniken & Lohr ausgeführter schmiedeeiserner Kronleuchter auf, bei dem Kerzen um eine mittlere Lampe angeordnet sind.

Unter den übrigen Kollektivausstellungen stechen vor allem die Kapelle des Bildhauers J. Moest aus Cöln und die der Beuroner Benediktiner hervor. Zur Steigerung des Eindruckes kommt für Moest der Umstand günstig hinzu, daß der mit ihm befreundete Architekt P. Bachmann-Köln die vornehme, in Blaugrau gehaltene Architektur des Raumes stimmungsvoll hierfür entworfen hat. Gegenüber dem Eingang, den die Kolossalfigur eines romanisierenden Kruzifixus beherrscht, fällt der Blick auf das Modell zum Grabmal der Eltern des Künstlers, eine weibliche Figur, die an eine Wandnische gelehnt dasitzt und den Ausdruck herzinniger Trauer ergreifend versinnbildlicht. Ernste Würde spricht aus der in goldenem Schimmer erstrahlenden, sitzenden Frauengestalt von einem andern Grabmal, besonders der Unterkörper mit dem stilisierten Gewand leitet zur Unkörperlichkeit der Architektur geschickt über. Tiefste Seelenqual

liegt in den Zügen des [illegible] Büste. Daneben eine Fülle feinziselierter Kleinplastik teils in edlem Buchsbaumholz, teils dezent getönt, es seien nur ein hl. Georg, ein hl. Franziskus mit Vögeln und ein hl. Georg mit Axt genannt. Einige Entwürfe zu einfachen Landkirchen von P. Bachmann verraten einen Künstler, der in seiner Schlichtheit groß ist.

Für Aachen neu ist die in der Kapelle der Beuroner Benediktiner geoffenbarte Kunstrichtung, die sich bekanntlich unter Zurückgehen auf strenge alte Vorbilder zu einem eigenartigen Typus entwickelt hat. Frappierend ist hierbei der moderne Eindruck, den Arbeiten machen, deren Entstehungszeit über zwanzig Jahre zurückreicht. Das von Pater Willibrord Verkade mit künstlerischem Feingefühl geschaffene Arrangement gibt an den vier Wänden des länglichen Raumes einen hohen Fries aus Kartons zu Malereien für das Stift Emaus in Prag von außerordentlichem Wohllaut im Linienfluß und zartem seelischen Ausdruck in den einzelnen Szenen des Marienlebens. In einer Art Chornische steht ein von Bevrer in München getriebener Altaraufsatz, der, der Abtei Maria-Laach gehörig, ein Juwel moderner Goldschmiedekunst ist. Hochinteressant sind allerlei kleine Skizzen zu Gemälden und Entwürfe zu Kirchen (Pater Desiderius); bei diesen treten ägyptisierende Einflüsse auffallend hervor. In der Mitte des Raumes bergen Vitrinen wertvolle Goldschmiedearbeiten wie Kelche und Kreuze, sowie Paramente mit Stickereien in verschiedenen Techniken. Während die Goldschmiedearbeiten zugleich im Kloster gefertigt werden, sind die Stickereien von den Benediktinerinnen zu Prag ausgeführt, die sich auch auf dem Gebiete der Miniaturmalerei erfolgreich betätigen.

Von den übrigen auswärtigen Ausstellern finden sich zwei weitere Kapellen: die der Düsseldorfer und die der Krefelder Kunstgewerbeschule. Die erstere verrät deutlich die leitende Hand ihres seitherigen Direktors Peter Behrens. Ein streng geometrischer Altar mit schlichten Leuchtern und einem einfach würdigen Kelche, darüber ein Kruzifixus, der mit seinem stark vornüberhängenden Oberkörper eine vom Herkömmlichen abweichende Lösung bieten will, und ein farbenschönes Glasgemälde mit der Anbetung der Hirten machen einen feierlichen, vom Alltäglichen losgelösten Eindruck. Seitlich drängen sich in Vitrinen und darüber allerlei Arbeiten in Metall, Leder und Stoff, dekorative Entwürfe, besonders solche zu Mosaiken, die von gesundem Flächengefühl beseelt sind. Den Düsseldorfern gegenüber ist der Raum der Krefelder etwas bescheidener ausgefallen, was seinen Grund wohl auch darin hat, daß man sich erst später zur Beteiligung entschloß. Doch zeugt das Gebotene von gesundem Gefühl für zeitgemäßes und materialgerechtes Schaffen, vor allem auf dem Gebiete der Metalltechnik. Ein apartes Weihwasserbecken auf geschmiedeten Füßen, sehnig aufsprießende Altarleuchter und Wandleuchter, unter letzteren vor allem ein Paar aus Messing hergestellte, sowie Türbänder und -Masken geben einen Begriff hiervon. Von den Holzarbeiten sind die Reliquienkästchen durch ihre gediegenen Einlagen beachtenswert, obgleich die ungewohnte Form zuerst verblüfft. (Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Soest i. W. Im August veranstaltete der hiesige Verein für Heimatpflege in den Räumen der ehemaligen Minoritenabtei eine Ausstellung für kirchliche Kunst, deren Schwerpunkt in der altwestfälischen Malerei beruhte. Wie nie zuvor, konnte sie auf diesem Gebiete das Material lückenlos vorführen, indem sie geschickt die Originale, die sie nicht erhalten konnte, durch gute Reproduktionen ersetzte. Auch manches Neue und bisher vollständig Unbekanntes konnte gezeigt werden: eine unter späterer Übermalung mühsam herausgeschälte herrliche Passion aus der Schule des Meisters Konrad, jetzt im Kunstverein zu Münster, ferner eine Tafel vom Meister des Jakobi-Altares und endlich eine sehr beschädigte, aber höchst charakteristische Kreuzigung des Gert van Loon. Zweifellos wird die Forschung der altwestfälischen Malerei aus dieser Veranstaltung großen Nutzen ziehen und es wird sicherlich gelingen, auf Grund der Ausstellung neue Künstlerpersönlichkeiten abzugrenzen und das Bild der bekannten zu klären. Viele Umwertungen wird man auch vornehmen und die alten Urteile gründlich revidieren müssen. Außer der Malerei waren auch Miniaturen, Gewebe, Erzeugnisse der Edelmetallkunst und Skulpturen ausgestellt, fast durchweg schon bekannte Stücke. Eine Sonderausstellung war dem Kupferstecher H. Aldegrever gewidmet, dessen Werke in seltener Vollzähligkeit gezeigt werden konnten. H. K.

Jacob Reiners. In Brühl bei Köln starb am 17. September der Maler Jacob Reiners. Er war geboren 1828 zu Lobberich am Niederrhein. Als Zwanzigjähriger kam er auf die Akademie zu Düsseldorf und wurde Schüler von Gottfr. Schadow und Karl Sohn. Reiners war in erster Linie Porträtmaler und hat sich als solcher eine bedeutende Meisterschaft erworben. Im Besitze des rheinischen und westfälischen Adels finden wir eine Fülle seiner besten Werke, die durch vornehme Haltung, scharfe Charakteristik und weiche, malerische Behandlung ausgezeichnet sind. Besser noch bringen des Künstlers Eigenart, zumal sein stark persönliches Element, die wenigen Sittenbilder zum Ausdruck. Die Sittenmalerei war das eigentliche Feld des Reiners, und man muß bedauern, daß er so selten sich ihm gewidmet. Gleich das erste und einzige Bild, mit dem er an die Öffentlichkeit trat, »Die Kartenlegerin«, heute leider ganz verschollen, erregte damals berechtigtes Aufsehen. Unter seinen zahlreichen Studien sind die selten feinen Interieurs zu erwähnen. Sein reiches, tiefes Gemüt kam ihm bei allen Schöpfungen zu statten und wußte besonders den Landschaften eine starke Stimmung einzugeben. Der Name Reiners ist nie in weite Kreise gedrungen. Allzu bescheiden lebte er in seinem stillen Heimatsorte, unbekümmert um das Getriebe der Welt. H.

Heinz Schiestl in Würzburg vollendete kürzlich im Auftrag des bayerischen Staates drei köstliche Holzplastiken für einen Altar der neuen, von Professor Joseph Schmitz in Nürnberg erbauten Pfarrkirche in Dorfprozelten. Sie stellen dar: den hl. Sebastian in Rundplastik (Büstenform), der die Mitte des Altarüberbaues einnehmen wird, ferner in je einem Relief die Patrone von Dorfprozelten, nämlich den hl. Wendelin und den hl. Rochus mit Verehrern. Im Oktober waren diese Arbeiten im Ausstellungslokal der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München (Karlstr. 6) zu sehen. Wir wollen an dieser Stelle nicht näher darauf eingehen, da wir einen längeren Aufsatz über den Künstler und eine Reihe von Abbildungen vorbereiten, die wir noch in diesem Jahrgang zu veröffentlichen gedenken.

Kaspar Schleibner führte letzten Sommer ein größeres Deckengemälde »Christi Himmelfahrt« in der katholischen Pfarrkirche zu Langenbrücken bei Heidelberg aus. In der letzten Zeit vollendete er außerdem die Staffeleibilder »Flucht nach Ägypten«, »Herz Jesu«, »Herz Mariä«, »Die drei Marien, am Ostermorgen zum Grabe schreitend« und »Ruhe auf der Flucht«.

Bamberg. Das Grabdenkmal für den hochseligen Erzbischof Dr. Joseph von Schork wurde im hiesigen Dom vor Allerheiligen aufgestellt. Es stammt von Bild-

hauer Valentin Kraus und ging aus einer Konkurrenz hervor, welche die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst auf Veranlassung des hiesigen Domkapitels unter ihren Künstlern veranstaltet hatte.

Eichstätt. Der hochselige Bischof Dr. Franz Leopold Freiherr von Leonrod wird in Bälde ein herrliches Grabdenkmal erhalten. Gegen Ende Oktober vollendete Professor Georg Busch in München das Modell, dessen Ausführung in Kalkstein im Laufe dieses Winters zu erwarten steht. Das Denkmal kommt an der Abschlußmauer des rechtsseitigen Schiffes des Doms über einer Türe nächst der Leonrod-Kapelle zur Aufstellung, zwischen zwei alten Grabsteinen, mit denen es gut harmonieren wird. Es ist dreiteilig, an ein Triptychon erinnernd: in der überhöhten Mitte thront unter einem Baldachin Christus, fast vollrund gehalten. Zur Rechten des Herrn kniet in kleinerem Maßstab in Relief der Bischof in vertrauensvollem Gebet; dieser edlen, ernsten Gestalt korrespondiert auf der anderen Seite ein kniender, anmutsvoller Engel, der zwei Wappen hält. Den gemeinsamen Abschluß nach unten bildet ein Inschriftstreifen, nach oben werden die drei ungleichhohen Flügel durch die ornamental wirkende Inschrift zusammengefaßt und eingerahmt: Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis (aus dem Dies irae).

München. Der Albrecht Dürer-Verein, eine Vereinigung Kunststudierender an der Akademie, die sich der christlichen Kunst zuwenden wollen, hielt am 5. November im Vereinslokale (Luisenstr. 71) seine feierliche Antrittskneipe ab, die sehr stark besucht war und einen vorzüglichen Verlauf nahm.

Konkurrenz. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schreibt demnächst einen Wettbewerb zur Erlangung von Ideenskizzen für eine katholische Kirche in Hamburg aus. Den Wortlaut des Ausschreibens veröffentlichen wir im nächsten Heft.

Grabdenkmal für Franz Festing. Der Kunstschriftsteller Franz Festing, der sich um die Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst große Verdienste errang, starb im Jahre 1902. Als Pfarrer von Pullach bei München, von Niederroth und Petershausen stand er lange Jahre in freundschaftlichem Verkehr mit einer Reihe jüngerer Künstler und mit den Angehörigen des Albrecht Dürervereins in München. In Verwirklichung eines schon lang gehegten Planes wollen ihm seine Freunde ein künstlerisches Grabmal errichten, zu dem Professor Balthasar Schmitt ein Relief-Porträt Festings herstellen wird. Es wird gebeten, Beiträge zu diesem Denkmal, das Freundschaft und Dankbarkeit errichten will, an die Gesellschaft für christliche Kunst (Karlstr. 6 in München) zu senden.

Köln. Am 24. September verstarb der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums Hofrat Karl Aldenhoven. Geboren 1842 zu Rendsburg, war er zuerst als Gymnasiallehrer tätig, darauf kurze Zeit als Verwalter der herzogl. Bibliothek in Gotha und wurde dort endlich mit der Leitung der Kunstsammlungen des Herzog Ernst betraut. 1890 berief man ihn als Direktor des städtischen Museums nach Köln. Hier schenkte Aldenhoven seine besondere Aufmerksamkeit den bisher wenig beachteten Bildern der altkölnischen Schule und widmete ihnen auch seine wissenschaftlichen Studien, deren Ergebnis er in dem im Verein mit Ludwig Scheibler herausgegebenen großen Tafelwerke und Textbande niederlegte. Die Frage, wer der Nachfolger des Verstorbenen werden soll, ist von der größten Wichtigkeit für das Kölner Kunstleben. Denn von ihrer Lösung wird es abhängen, ob Köln auch fernerhin sich hermetisch abschließen wird gegen alle Neuerungen in der Kunst, oder ob jetzt endlich auch dort ein frischer Zug das Kunstleben durchziehen soll. Daß die Bewohner der Stadt mit großem Interesse dieser Frage gegenüberstehen, zeigt die Adresse, die die Kölner Bürger dem Oberbürgermeister einreichten und in der sie dem Wunsche Ausdruck gaben, der Magistrat möge nicht wieder wie bisher, einem Archäologen die Leitung des Museums übergeben, sondern einem Historiker, der auch den modernen Strömungen in der Kunst berechtigtes Interesse und Verständnis entgegenbringe. Hoffen wir das Beste!

München. Am 10. November eröffnete die Galerie Heinemann eine Ausstellung von Werken der Diezschule aus den Jahren 1870—1890, die sehr sehenswert ist.

München. In letzterer Zeit wurde unsere Stadt wieder mit zwei neuen Kunstbrunnen bereichert. Den Karlsplatz schmückt seit Anfang September der Nornenbrunnen von Professor Hubert Netzer und Ende Oktober wurde auch der Fortunabrunnen von Karl Killer am Isartorplatz enthüllt.

München. Die nächste Winterausstellung der Sezession wird von Ende Dezember bis Anfang Februar stattfinden und aus drei Kollektionen (Albert von Keller, Charles Tooby und Philipp Klein) bestehen.

Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Hauptziel dieses neuentstandenen Vereins soll sein: Veröffentlichung der deutschen Kunstdenkmäler, Förderung des kunstwissenschaftlichen Unterrichts, Herausgabe eines Jahrbuches und einer Bibliographie für Kunst und Wissenschaft.

Deutscher Werkbund. Am 5. und 6. Oktober fand die Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes in München statt. Sein Arbeitsprogramm soll hauptsächlich in folgendem bestehen: Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk zur Förderung ihrer Arbeit; geschlossene Stellung von Gewerbetreibenden und Künstlern in allen sie berührenden Fragen gegenüber dem Staate; Schaffung eines Mittelpunktes für fachliche Bearbeitung und schriftstellerische Vertretung der Ziele des Bundes. Zum I. Präsidenten wurde durch Akklamation Professor Theodor Fischer (Stuttgart) gewählt.

Ein künstlerischer Wettbewerb, der im Gegensatz zu vielen anderen nur rein idealen Zwecken gedient hat, ist in der letzten Sitzung des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin zum Austrag gekommen. Es handelt sich um das Preisausschreiben für Entwürfe zu Vogelbrunnen, das der Verein auf Veranlassung von Frau Geheimrat Sophie Riehl erlassen hat. Dieser Wettbewerb, über den wir seinerzeit berichteten, hat nur den Zweck verfolgt, Vogelliebhabern, Gartenbesitzern und vor allen Dingen den berufenen Pflegern öffentlicher Gartenanlagen an mustergültigen Beispielen zu zeigen, wie ein solcher Vogelbrunnen zu entwerfen ist. Die preisgekrönten Entwürfe gehen, nachdem sie in der Werkkunst veröffentlicht sind, in den unbeschränkten Besitz ihrer Urheber zurück. Preise haben erhalten: den ersten Preis zu 500 M. Arthur Schmidt in Weimar, je einen zweiten zu 200 M. August Dräger in Köln und Harry Maaß in Stuttgart, je einen dritten zu 100 M. Elisabeth Hellwig in Friedenau und Karl Nöthling in Berlin, je einen vierten von 50 M. Hans Bernoulli und Wilhelm Röder, beide in Berlin. Insgesamt sind 369 Preisarbeiten eingegangen.

ZU UNSEREN BILDERN

Fronleichnamsaltar. (Abb. S. 23 d. Beil.). Herr Hans Proppe in Trier hat den von ihm ausgedachten Fronleichnamsaltar, von dem wir in Heft 4 (Beil. S. VIII) des II. Jg. berichteten, im vorigen Jahre näher durchgeführt. Da die Frage nach praktischen Fronleichnamsaltären auf der letzten Generalversammlung der D. Ges. f. christl. Kunst wieder auftauchte, so sind wir gerne bereit, gute Vorschläge und Entwürfe zur Kenntnis der Leser zu bringen.

Die auf S. 27 d. Beil. abgebildete Holzsäule mit der Figur des hl. Lukas diente wohl früher als Treppenpfosten. Aus dieser Verwendung erklärt sich der Spruch »Dicite: Pac huic domui« (Luk. 10), der eine schöne Begrüßung bildet. Man sieht an diesem Beispiel, wie sinnvoll die christliche Kunst im Haus verwendet werden könnte. Die Schnitzerei ist 1,68 m hoch, stammt aus Köln und fand vor zwei Jahren wieder in einem Hause zu Mainz Verwendung als Treppenpfosten.

BÜCHERSCHAU

Glaube und Kunst. Von Theodor Wahl, Pfarrer in Essen. Essen-Ruhr, M. Otto Hülsmann. 60 Pfg. Eine recht zeitgemäße Broschüre. Der Verfasser legt klar und in beredten Worten den inneren Zusammenhang von Religion und Kunst dar und erörtert, daß die Kunst niemals einen Ersatz für den christlichen Glauben sein kann.

Vom göttlichen Heiland. Bilder aus dem Leben Jesu. Gemalt von Philipp Schumacher, der Jugend erklärt von Franz Xaver Thalhofer. 68 S. gr. 8°. Preis in feinem Kalikoband mit farbigem Titelbild 4 M. München 1907, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

An illustrierten religiösen Büchern für die Jugend besteht ein empfindlicher Mangel, und was auf diesem Gebiete existiert, genügt vielfach nicht den bescheidensten künstlerischen Anforderungen. Um so lieber werden die Eltern und Erzieher zu obigem Buche greifen, das 17 Vollbilder aus dem Leben Jesu in Vierfarbendruck und 16 Breitleistenbilder in Schwarz-Weiß enthält. Die Bilder Schumachers, der sich schon anderweitig auf dem Felde der Buchillustration hervortat, sind sinnvoll erdacht, wirken fromm und bieten auch dem geschulten Auge viele Befriedigung. Dr. Thalhofer verfaßte dazu einen Text, der nicht etwa bloß den Inhalt der biblischen Geschichte wiedergibt, sondern Wort und Bild innerlich verknüpft und auch sonst mancherlei Anregungen enthält. Auch die Erwachsenen werden dieses Begleitwort mit Nutzen lesen.

Maler-Klassiker. Herausgegeben von Franz Hanfstaengl, Kunstverlag in München.

Band I. Die Meisterwerke der Kgl. älteren Pinakothek zu München. 263 Kunstdrucke. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll.

Band II. Die Meisterwerke der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 223 Kunstdrucke. Einleitung von Dr. Herbert Hirth.

Band III. Die Meisterwerke der Nationalgalerie zu London. 222 Kunstdrucke. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll.

Band IV. Die Meisterwerke des Rijks-Museum zu Amsterdam. 208 Kunstdrucke. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll.

Band V. Die Meisterwerke der Kgl. Gemäldegalerie im Haag und der Galerie der Stadt Haarlem. 125 Kunstdrucke. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll.

Band VI. Die Meisterwerke der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel. 209 Kunstdrucke. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll.

Der V. Band kostet 9 M., die übrigen je 12 M. Die Auswahl der Abbildungen wurde mit feinstem Geschmack und sicherem Blick vollzogen, ohne merkliche Bevorzugung einer besonderen Schule oder Kunstperiode. Auf vorzügliche Ausfuhrung aller Blätter ist alle Sorgfalt verwendet. Hochwillkommen dürften jedem Leser die einführenden Abhandlungen des gewiegten Historikers Dr. Karl Voll und die knappen Anregungen Dr. Hirths sein, weil sie den Genuß der Bilder erleichtern. Zeit und Umstände der Entstehung haben, wie Dr. H. Hirth in den Einleitungsworten zum II. Band hervorhebt, einer jeden unserer großen Gemäldegalerien ihren besonderen Charakter und einen eigentümlichen Wert verliehen. Diese Sammlungen, herrliche Stätten für reinen Genuß, ergänzen einander und ermöglichen in ihrer Gesamtheit einen Einblick in das Werden, Blühen und Vergehen der großen Perioden der Malerei. Im ersten Bande berichtet Dr. K. Voll über die Münchener Pinakothek, die aus Privatgalerien bayerischer Fürsten hervorging und an deren Entstehung und Bereicherung namentlich der höchst kunstsinnige Kurfürst Maximilian I., dann der Gründer der nachmals nach München gebrachten Düsseldorfer Sammlung, Pfalzgraf Johann Wilhelm, und schließlich König Ludwig I. beteiligt waren. Durch die glücklichen Erwerbungen Ludwigs I. kam die Pinakothek in den Besitz der weitaus bedeutendsten Kollektion der altdeutschen Malerei. Der Text schließt sich eng an das Abbildungsmaterial an und es ist ein großer Genuß, zu verfolgen, wie Dr. Voll mit einem einzigen Satz, mit etlichen Worten jedes Bild und jeden Wandel im Kunstgeschmack zu charakterisieren weiß. — Die Anfänge der Dresdener Galerie reichen zwar in das 16. Jahrhundert hinauf, aber erst August der Starke († 1673) und sein Nachfolger Friedrich August II. sammelten planmäßig und mit größtem Eifer. Unter letzterem wanderten die Perlen der Dresdener Sammlung, Meisterwerke aus allen Blütezeiten der Malerei in die sächsische Residenzstadt, Werke, die der Galerie eine bevorzugte Stellung unter den deutschen Gemäldesammlungen sichern. Hatte August der Starke zumeist vlämische und holländische Bilder erworben, so bevorzugte sein Nachfolger die Italiener in der Malerei wie in der Musik. Nennen wir von seinen Erwerbungen nur die großen Meisterwerke Correggios, Tizians Zinsgroschen und den Stolz der Galerie: Raffaels Sixtinische Madonna! Damals stellte man keine kunstgeschichtlichen Erwägungen an, kümmerte sich um keine Illustrierung der Kunstentwicklung, sondern man suchte zu erwerben, was gefiel; die Galerien waren da um des Kunstgenusses willen, der selbstverständlich seinerseits vom allgemeinen Kulturzustand wie auch von der speziellen Veranlagung des jeweiligen Sammlers beeinflußt war. — Zu den Sammlungen ersten Ranges zählt die Londoner Nationalgalerie, hinsichtlich ihrer Reichhaltigkeit und wegen des künstlerischen Wertes ihrer Schätze, und das, trotzdem sie die jüngste von allen ist. Sie birgt Meisterwerke aus allen Schulen, so eine prächtige Rembrandt-Kollektion, eine Reihe herrlicher Schöpfungen von Murillo und Velasquez, endlich die meisten und besten Arbeiten Turners, der seine ganze Hinterlassenschaft dieser Galerie vermachte. — Einen ganz einzig vollständigen Ueberblick über die holländische Kunst gewährt das Landesmuseum zu Amsterdam. Schon im 15. Jahrhundert blühte in Holland die Malerei, deren Hauptstätte damals Haarlem war; aber ihre Glanzzeit ist das 17. Jahrhundert und ihr Höhepunkt liegt im Lebenswerk Rembrandts. Von diesem ganz Großen birgt das Rijks-Museum Hauptschöpfungen, wie den Auszug der Schützenkompagnie (Nachtwache) und die Vorsteher der Tuchhändlergilde. — »Wer Italien allein das Land der Kunst nennt, hat Holland nicht gesehen oder vergessen«, sagt Dr. K. Voll in der Einführung in die Schätze des Haag und der Galerie von Haarlem,

wo vor allem die zahlreichen holländischen Bilder die Bewunderung des Kunstfreundes erregen, so die Porträts des Frans Hals. — Viele Holländer birgt auch die nicht umfangreiche, aber gleichwohl ganz bedeutende Gemäldegalerie zu Kassel, deren holländische Abteilung den größten deutschen Galerien nicht nachsteht. So ist Frans Hals und namentlich Rembrandt glänzend vertreten. Doch auch andere Meister tragen zum Ansehen dieser Sammlung bei, wie Rubens und van Dyck.

Wer die Galerien, denen die »Maler-Klassiker« gewidmet sind, aus eigener Anschauung kennt, dem wird die vorliegende Publikation die Erinnerung an die schönen Stunden wachrufen, welche er vor den Originalen erlebte. Für andere bildet das Studium der »Maler-Klassiker« einigen Ersatz und eine angenehme Vorbereitung auf einen späteren Besuch der Galerien. Für jedermann bieten die schönen Abbildungen ein verlässiges Vergleichsmaterial. Staudhamer

Illustrierte Weltgeschichte. Herausgegeben von Dr. S. Widmann, Dr. P. Fischer und Dr. W. Felten. 40 Lieferungen à 1 M.; zusammen 4 Bände. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Schon zweimal haben wir Veranlassung genommen, auf obige Publikation empfehlend hinzuweisen. Seit längerer Zeit liegen zwei Bände, welche die Geschichte der neueren Zeit (1492—1789) und der neuesten Zeit enthalten, abgeschlossen vor; sie verdienen nach Inhalt und Ausstattung großes Lob. Wissenschaftlichkeit und Sachlichkeit sind gewahrt, und gerade auch in jenen Partien, deren Darstellung große Schwierigkeiten bietet, wird man leidenschaftslos, aber in schöner Sprache durch das Labyrinth der menschlichen Irrungen und Leidenschaften geführt. In dieser Zeitschrift kann das Werk deshalb berücksichtigt werden, weil seine Ausstattung glücklich in das Gebiet der Kunst herübergreift. In 757 Textabbildungen, 56 Tafelbildern und 13 Beilagen ziehen zahlreiche Kunstwerke der letzten Jahrhunderte am Leser vorüber, Porträts der namhaftesten Persönlichkeiten, Sittenbilder aus Krieg und Frieden, Architekturen, auch sonstige hervorragende Kunstschöpfungen. Bei der Auswahl ließen sich Verfasser und Verlag offenbar nicht bloß vom sachlichen Inhalt der Darstellungen leiten, um ihn für eine Art historischen Anschauungsunterrichtes zu benützen; sie wollten auch zeigen, daß die Kunst ein Spiegel der Zeit und im Kulturleben der Völker stets ein mächtiger Faktor gewesen ist. Auf diesem Wege dringt die Kunst auch dahin, wo sie sonst wenig begehrt, weil nicht bekannt wurde.

Inzwischen schreitet das Werk rasch vorwärts und nimmt an Gediegenheit der Ausstattung zu, so daß man mit Spannung jede neue Lieferung erwartet. Noch in diesem Jahre kommt das vierbändige Prachtwerk zum Abschluß. Vom I. Band erschienen bis jetzt 4 Lieferungen. Da Dr. Fischer, der Verfasser dieses Teiles, infolge seiner Uebersiedlung nach Saarlouis vorübergehend an regelmäßiger Arbeit an der »Weltgeschichte« verhindert war, so begann der Verlag mit Liefg. 26 die Veröffentlichung des II. Bandes von Professor Dr. Felten; hievon liegen Liefg. 26—32 vor. Nach Abschluß dieses sehr empfehlenswerten Werkes werden wir näher darauf zurückkommen.

Michelangelo, ein Beitrag zu seinem Seelenleben von Oswald Roeder. Berlin-Leipzig, Curt Wigand, 1907.

Seit Max Nordau die künstlerische Psyche mit den Augen des Arztes beobachtete, hat sich eine Betrachtungsweise von Künstlern und Kunstwerken herausgebildet, die nicht nur das geistige, sondern auch das animalische geschlechtliche Leben untersucht und auf diesem Wege zu merkwürdigen Ansichten kommt. Besonders sucht man außerordentliche Menschen, geniale Geister auf diese Weise zu vermenschlichen. Michelangelo und Leonardo da Vinci müssen es sich gefallen lassen, mit homosexuellen Problemen in Verbindung gebracht zu werden. Das Büchlein von Oswald Roeder »Michelangelos Seelenleben« versucht den Nachweis für eine geschlechtliche Anomalie dieses Künstlers zu bringen. Es werden Verse zitiert, die er an Tommaso Cavalieri gerichtet hat. Auch die bekannten Werke Michelangelos werden als Belastungszeugen angeführt. Es erscheint Roeder verdächtig, daß Michelangelo nur männliche Körper dargestellt habe. (Es sieht fast darnach aus, als ob dann die Darstellung des weiblichen Körpers aus der Vorliebe des Künstlers fürs andere Geschlecht entspringen würde.) Roeder weiß doch auch, daß die griechischen Plastiker mit Vorliebe den männlichen Körper gebildet und gemeißelt haben. Warum? Offenbar, weil der männliche Körper in seiner Architektonik, in seinen Verhältnissen und in seiner Form ein geradezu ideales Vorbild der Statuen-Bildhauerei ist. Wie nahe liegt es gerade bei Michelangelo, dem größten Plastiker der neueren Zeit, diese Seite des künstlerischen Problems ins Auge zu fassen, statt sich dunklen Vermutungen hinzugeben. Um der geistigen und künstlerischen Natur einer solchen Persönlichkeit vor allem aber ihren Werken näher zu kommen, erscheint mir das an Michelangelo geübte Verfahren das ungeeignetste. Man geht entschieden zu weit. Neulich sagte einer mit zynischem Behagen, Leonardos Mona Lisa würde von einer gewissen Sorte Erotiker besonders verehrt. Dieser Art Kunstbetrachtung kann man nur die Verse Michelangelos entgegenhalten:

»Weh! jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt;
Zum Himmel trägt sie den gesunden Geist!« A. H.

Die Kunstsammlung des kgl. Professors Dr. Wilhelm von Miller in München. Ein Folioband mit 78 Seiten Text und 39 Tafeln in Lichtdruck. Geb. 30 M. (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.).

Ein glänzend ausgestattetes und mit zahlreichen Abbildungen in Lichtdruck versehenes, auf kunstwissenschaftlicher Basis hergestelltes Verzeichnis der wertvollen Sammlung des verstorbenen Professors Wilhelm von Miller. Neben Werken aller Zweige der Profankunst, unter denen die erlesene Waffensammlung hervorgehoben sei, enthält die Sammlung nicht wenige kirchliche Gegenstände. Wir heben aus den letzteren folgende hervor: einen hochinteressanten Reliquienkasten (Limousiner Arbeit um 1200), eine Hostienbüchse vom Ende des 13. und eine solche von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein eigenartiges kostbares Ciborium aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, ein Hochrelief von getriebenem, vergoldetem Kupfer aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung der thronenden Mutter Gottes mit dem Kind und eines davor knieenden Geistlichen, verschiedene mittelalterliche Statuetten mit Darstellungen von Heiligen, eine überaus seelenvolle Holzplastik der Madonna mit dem Christkind (1,155 m hoch) aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts. Der Katalog wurde durch den Kunsthistoriker Dr. Ernst Bassermann-Jordan mit knappen sachlichen Erläuterungen versehen, welche die Benützung desselben und den Genuß der Abbildungen wesentlich erleichtern. R.

Werke alter Meister. a) 100 Reproduktionen nach Originalen der Kgl. Älteren Pinakothek, München. b) Königliches Museum, Berlin (64 Abb.). c) Königliche Gemäldegalerie, Dresden. Preis jeder Sammlung 3 M., bezw. 4 M.

Sehr schöne Reproduktionen (Photographiedrucke) der Hauptwerke genannter Galerien in großem Format.

Redaktionsschluß: 15. November.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß. Vgl. H. 3)

Um die Übermacht der Franzosen wird immer wieder am lebhaftesten gekämpft. Historische Spezialausstellungen der letzten Jahre haben den Glauben an die französische Abhängigkeit unserer älteren Deutschen verringert; die Tagesausstellungen tun nicht auch Gleiches in Bezug auf die Jüngsten. Hervorragend interessant ist der Gegensatz zwischen den zwei, die Franzosen besonders pflegenden, Salons Casper und Cassirer. Bei diesem kehren die bekannten Modernen mit ihrer allmählich abstumpfenden Weise wieder; jener sucht weniger bekannte und feinere Künstler. So lehrte er uns den jungen Sisley-Schüler F. Picabia kennen, mit seinem Reichtum der Farben in Blättern und Blüten und seinen häufig mit »Effet« beginnenden Bildertiteln. An Corot erinnerte I. H. Cazin; unter den übrigen, für die Barbizon immer noch der historische Boden zu sein scheint, fiel uns A. Chabanian günstig auf. Bei Cassirer sind Manet und Monet, dann die Flecken- und Strich-Kunststücke eines Pissarro und Degas, die sympathischen Duftigkeiten von Renoir usw., zumal aber das diesen fast insgesamt eigene Verwaschen, doch wenig gegen Corot und Courbet. Namentlich dieser trat neuerdings interessant hervor: er besitzt noch die erhabene Größe unserer eigenen Landschafter sowie eine mächtige Darstellungskraft, auch in Wellen und Schnee und Regen.

Im selben Salon wird der französische Kreis durch den verwandten Niederländer V. van Gogh erweitert. Seit seiner Amsterdamer Sonderausstellung ist er wohl ziemlich weit bekannt geworden.

Noch eine Beschäftigung mit französischer Kunst legt uns, trotz bekannter Schwülstigkeit, Fantin-Latour nahe; Gurlitt hat ihn günstig genug vorgeführt, daß man über dem Maskenhaften seiner Porträts und über seinen pathetischen Figurenstellungen, die an vergangenen »heroischen« Stil erinnern, doch noch seine große Kunst des Komponierens und der Lichtgebung, speziell seine Meisterschaft in dem, was wir »Schattenwellen« nennen möchten, bewundern konnte. Über solche Künste verfügt kein Feuerbach und Dill, auch kein Corot; und dennoch ließ ihre Nachbarschaft jenen vergessen. — Eines einzigen »spanischen« Kunstwerkes erinnern wir uns besonders: der gediegenen »Straße zum Heiligtum« von Pradilla.

Die »Deutschen« und ihre Landschaften! Wer doch diese Masse von Werken beherrschen und recht deuten könnte! Vielleicht am belangreichsten ist ihr lokaler Wert; ihr Wert für künstlerische Geistessprache wohl am belanglosesten. Wohl am meisten überrascht immer wieder E. Bracht, zumal durch den Eifer, mit dem er an sich weiterarbeitet. Stets zahlreicher und gewichtiger werden seine Schüler, voran etwa H. Hartig aus Dresden.

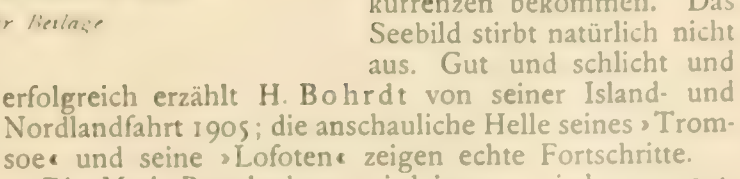
Als Meister des Versuches, die Veränderungen einer Landschaft zu beherrschen, lernten wir wieder Fritz Baer mehrmals bei Wertheim kennen, z. B. mit seinem zarten »Sommerabend« und seinem doch etwas impressionistisch übertreibenden »Juni«. Stimmungen der Tageszeiten stellt uns O. Ubbelohde dar. Stimmungsvoll sind auch O. H. Engel, E. Sturtevant, L. von Senger; duftig arbeitet H. Schimmel in seinen etwas klecksigen, doch gut schimmernden Landschaften; innig beseelt J. Wentscher.

Viel Schlichtheit findet sich bei bekannten Namen, wie bei dem klaren Hoffmann-Fallersleben, bei Müller-Kurzwelly, Rummelspacher, Fritz Kaiser. Auch einige Jüngere sind, wenn schon nicht eigenartig, doch bescheiden und treulich; so Fritz Braumüller und O. Feld (bei dem allerdings ein detaillierterer Vordergrund zu wünschen wäre). Neben solchen Künstlern macht der bereits bekannte H. Hendrich mit dem Farbenglast seiner nordischen Mythologien und mit seinen verwaschenen Schneebildern mehr Aufsehen. Dem Phantastischen nähert sich der Düsseldorfer L. Neuhoff; sozusagen experimental arbeitet A. Liedtke. Künstler wie R. Kallmorgen, R. Eichstädt, W. Riefstahl, R. Eschke und der feine G. Eilers, dann L. Douzette sind ziemlich bekannt.



Der Pelikankelch in St. Petrus zu Soest
Text S. 41 der Beilage

Die lokale Bedeutung unserer Landschafter liegt in ihrer Erschließung und Charakterisierung heimischer Landstriche; eine Fortführung von Errungenschaften, die uns retrospektiv aufgefrischt werden. Die örtlichen Entdeckungen und die Malerkolonien mehren sich. So in Mecklenburg Ahrenshoop, das Seebad zwischen Stralsund und Rostock, und der zwischen dieser Stadt und Bützow gelegene Ort Schwaan. Manchmal wird es schwer, die Heimat und das Lieblingsland der Künstler richtig auseinanderzuhalten. Von den schon bekannten scheint dem mecklenburgischen Lande auch R. Eichstädt zugetan; die norddeutsche Heide bevorzugt J. Wentscher; in den Marschen und zwar in Störort ist K. Leipold zu Hause. So wird die Worpsweder Silhouette wohl bald ihre Konkurrenzen bekommen. Das Seebild stirbt natürlich nicht aus. Gut und schlicht und erfolgreich erzählt H. Bohrdt von seiner Island- und Nordlandfahrt 1905; die anschauliche Helle seines »Tromsoe« und seine »Lofoten« zeigen echte Fortschritte.



Die Mark Brandenburg wird immer wieder neu entdeckt. Gerade jetzt hat bei Schulte der »Märkische Künstlerbund« viel Eindruck gemacht.

In der Beherrschung bestimmter Naturstücke zeichnen sich manche Landschafter aus, wie z. B. durch Flußbilder Hans Herrmann und Heinrich Hermanns. Das Gestein, zumal die Lebensgemeinschaft von Gesteinen und Blumen, interpretiert uns in Aquarellen M. Lechter; künstlerische Funken aus dem Stein (auch in Verbindung mit Wasser) schlägt Hans Busse in seinen Landschaften und Interieurs aus Italien. — Wir nennen noch die Bilder aus der Provence von A. Liebmann und den Farbenreiz der oft mystisch nebulosen Landschaften von Emilie Mediz-Pelikan: mit feinsinniger Linienführung bringt sie die Pflanzen zum Sprechen und malt Regen, Nebel, Dämmerung ohne ein Verwaschen.

Innerhalb oder neben der Landschaftskunst gedeihen auch die Darstellungen des Äußeren oder Inneren von Kirchen. Dombilder aus der Lahngegend malt M. Wilberg, die Hamburger Katharinenkirche L. Sandrock, anderes K. Breitbach, R. Kaiser. Unter den recht soliden Landschaften des Düsseldorfers E. Kampf gefiel uns als ein gut einheitliches Werk die »Kirche in Moll (Belgien)«. Die minutiöse Wiedergabe ist weniger beliebt als früher, um so beliebter die mehr fleckige und lichtreiche Darstellung, wie z. B. bei Heinrich Hermanns. Kircheninterieurs kommen, außer von dem bereits bekannten C. Gräb, neuerdings von A. v. Brandis (Wertvolles aus der Danziger Marienkirche, mit besonderer Geschicklichkeit, die Reste des Lichtes auf dunkleren Flächen zu malen). Den vor einiger Zeit gestorbenen Bosboom lernten wir noch einmal durch ein solches Interieur aus dem Jahre 1854 kennen.

Das gegenwärtige Interesse an der Schönheit von Städten zeigt sich auch in Städtebildern. Mehrere uns schon bekannte Namen kehren hier wieder, beispielsweise C. Röchling in stimmungsvollen Häusergruppen aus Besigheim. Sympathische Kleinstadtbilder bringen auch C. Raue (in der Grunewald-Buchhandlung) und P. F. Messerschmidt (bei Wertheim und Schulte); von diesem gefiel uns besonders »Durch stille Gassen«. Ähnliches zeigen die Berliner L. Lejeune und M. Uth; mit Münchener Gemälden interessiert Ch. Vetter; anderes kommt von J. le Blant und von P. Heydel.

Noch reichlicher als das Kircheninterieur blüht das weltliche Interieur. Knapp daran schließen sich die Stillleben. Bei Cassirer lernten wir mehrere solche kennen,



Fuß eines Altarkreuzes in Soest
(Text S. 41 der Beilage)

unter deren Malern vielleicht Cézanne eine Führerrolle behauptet. Einen Fürsten des Weiß könnte man dabei R. Breyer nennen; andere sind C. Herrmann (dessen fleckige Aktstudien uns weniger gefielen), Hölzel, Hübner, Kardorff. Flott malt auch Gertraude Gette; aus Wien gehört Rumpler hierher. Interieurs kommen, von einem Künstler wie G. Kühl nicht näher zu sprechen, aus Nordfriesland von J. Alberts und G. L. Jessen. Im ganzen einheitlich, im einzelnen sorgfältig malt H. Mieth aus Lüneburg. Besser als die schon sehr bekannten Interieurs von Ulrich Hübner (neben denen auch H. Hübner vorkommt) gefielen uns die von H. de Beaumont. Andere Namen dieses Gebietes sind H. Borchardt, E. Oppler, Reifferscheid und A. Rogge.

Aquarelle und Pastelle gab es schon einige unter den bisher besprochenen Bildern. Sie scheinen häufiger zu werden, namentlich mit mythischem und märchenhaftem Inhalt, wie z. B. von B. Borchert. (Die Münchener Aquarellisten sind bereits in II/5 gewürdigt.) Manches bringt die Grunewald-Buchhandlung; hier trat P. Neumann hervor; neben ihm R. Hendorf und C. Ravé. Gegen den schon erwähnten M. Lechter treten die italienischen Aquarelle von O. Carlandi zurück (bei Schulte, bei dem unter anderen K. Oenike brandenburgische Bilder, auch mit Kirchen, brachte). Aus Grins in Tirol aquarelliert mäßig H. Meyer. Interieurs mit Figuren pastelliert Gustava Häger. In Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen stellt der Leipziger B. Héroux meist ausdrucksvolle Akte dar.

Zeichnungen, zum Teil auch Radierungen bringen der Berliner J. Faragó und der Magdeburger O. W. Giese. Guten Eindruck haben die Feder- und Buntstiftzeichnungen des Düsseldorfers O. Boyer gemacht, dessen Gemälde uns weniger gefielen als unmalerisch. Dort nimmt er das Motiv des Totentanzes auf; Ähnliches zeichnen F. Beauck mit interessanten Perspektiven (»Der Mensch vor dem Tode«) und besonders Clara Siewers mit ihrer Zeichnung des Todes unter Passanten auf einer Brücke. Einen sowohl malerischen wie auch poetischen Eindruck haben die Bleistiftzeichnungen von Attilio Sacchetto gemacht, der das Innere sowohl von Wäldern wie auch von Höfen geschickt darstellt.

Auf dem Gebiete der Radierungen usw. fielen uns namentlich die des Sohnes von Segantini nach seinem Vater auf; die Linienführung trifft die des Meisters sehr gut (bei dieser Gelegenheit sei als ein Nacheiferer des Genannten der Maler A. Soldenhoff aus Glarus genannt). Wohlangesehen ist bereits Albert Krüger mit reicher Technik; neben ihm zeigte das Künstlerhaus Pariser Stadtbilder von P. Heydel. Der Salon Casper wies auf den französischen Maler A. Mauve durch Radierungen nach ihm von Krostewitz und von Lésigne hin. Duftig radiert H. Struck, lichtwirksam G. Fritz; aus Alt-Prag Braunerova; Landschaften aus Weimar R. Olbricht. Eine Originalradierung »Menzel«, und zwar eine nach der Natur auf die Kupferplatte gezeichnete Skizze von 1903, machte uns auf W. Rohr aufmerksam. Die farbige Radierung u. dergl. wird anscheinend häufiger; weich und flächig wirkt A. Liebmann. Eine Ausstellung japanischer Holzschnitte war im Kunstgewerbemuseum und ähnliches von einer französischen Vereinigung bei Gurlitt. — Daß die Lithographie bei dem eingangs betonten Charakter unserer Kunst erst recht gut gedeiht, ist begreiflich; sie läßt die Silhouette triumphieren. In dieser Weise arbeitet z. B. R. Kayser. Fantin-Latour kennen wir schon; H. P. Dillon lernten wir neu kennen. Zu Dessau fand Referent in einer Vereinsausstellung feine Lithographien von Margarethe Rudorff.

Die plastische Kunst hat durch den Tod von Rudolf Siemering einen der schwersten Verluste erlitten; seine Werke retten größtenteils die Ehre der



»Das Westfälische Abendmahl« Fenster in Maria zur Wiese
Text S. 41 der Beilage

Berliner Denkmalkunst, ohne so viel Anklang zu finden, wie effektvollere. Daß wir Meunier in der wandernden Gesamtausstellung sowie ab und zu bei vorübergehenden Gelegenheiten kennen lernten, verdient wohl nur eine Erwähnung. Manches tut für dieses Gebiet der Salon Schulte. Sein Hausplastiker ist G. Wrba, teils durch Schmuck des Hauses, teils durch Einzelheiten, einschließlich Reliefs, Plaketten, Elfenbeinwerke. Derselbe Salon brachte vor kurzem den Münchener Hermann Lang, anscheinend mit Erfolg. Unter seinen guten Reliefs erwähnen wir eines in getöntem Gips »Christus und Thomas«. Viel Aufsehen machen mit Recht die kleinen Tierplastiken von Anne Marie Carl-Nielsen; Modelle von ihr zu den Haupttüren des Domes in Ripen sind interessant durch die Verwendung von Landessymbolen, zum Teil allerdings recht dürftig. — Manches andere bringt das Künstlerhaus. Eine Sonderausstellung zeigte den Berliner Bildhauer H. H. Liebmann; allerdings mehr an Salon als an Natur mahnend; neben Kinderbildnissen und Brunnenreliefs interessierten uns die Grabmalsskizze »Trauer und Trost« sowie eine Schale aus mehrfarbigem Marmor und Bronze. Mit Recht werden auch die Polychromien von W. Schmarje gelobt (z. B. Kinderhermen). — Casper führte uns den Bildhauer N. Aronson vor. Wir erwähnen ein weib-



Rom. Fenster im Chor zu St. Patroklus in Soest
Text S. 41 der Beil.

liches Porträt von ihm »Frl. Gerta K.« und eine Arbeit in rosa Marmor »La petite Marseillaise«. — Anderswo begegnen uns in erfreulicher Weise Bekannte, wie R. Marcuse, mit Kleinplastik Wernekinck, mit Bronzen Völkerling und W. Levy.

Für sehr wertvoll halten wir das Bestreben, mehrfache Materialien möglichst einheitlich zu verwenden; wir möchten für diese Art Plastik den Fachausdruck »Polyglyptik« vorschlagen. Abgesehen von der im Vorigen erwähnten Schale nennen wir als besonders beachtenswert ein »Indisches Märchen«, das M. Wiese im Künstlerhaus ausstellte. Der ausdrucksreiche Meister von Medaillen und Plaketten, H. Wadere (schon in II/4 und III/2 gewürdigt), der uns auch wieder mit wertvollen Medaillen für kirchliche Gelegenheiten erfreute, hatte bei Keller & Reiner eine weibliche Figur aus Silber mit einem Spiegel, auf einem Sockel in Schalenform mit Vergoldung, bezeichnet als »Die Wahrheit«. Ohne Bezeichnung eines Künstlers stellte im letzten Frühjahre Schulte polyglyptische Kleinplastik aus, bebesonders mit Muscheln, Seejungfern usw. Hierher gehört auch ein Werk von J. Schilling »Der Nimmersatt«.

In ein ganz besonders reges Leben blicken wir hinein, wenn wir den architektonischen Eifer der katholischen Diaspora in Berlin und der Mark näher beachten. Allerdings zwingt die Not zum Einfachsten; zwar starren in manchen neuen Kirchen die Wände recht trostlos leer auf die Menge der Besucher herab. Aber doch wird allmählich gewürdigt werden, was beispielsweise durch die Neubauten der Liebfrauenkirche und mehrerer gotischer Kirchen (diese zum Teil von M. Hasak) geleistet worden ist. Auch Einzelheiten der Ausstattung würden ein Aufzählen lohnen, wie namentlich der Kronleuchter in der vorgenannten Kirche, manches in der Herz Jesu-Kirche, und dergl. mehr.

Nur nebenbei kam in unseren Berichten über Malerei Religiöses zur Erwähnung; so lohnt sich eine nachträgliche Ergänzung. Namentlich unser Künstlerhaus brachte mehreres davon, von Alten wie von Jungen. Unter jenen steht wohl der kürzlich verstorbene B. Plockhorst voran (»Freut euch mit mir« von 1896, »Christus und die Samariterin«, 1904). In hervorragender Weise religiös wirkte J. Scheurenbergs »Maria bei den Hirtenknaben«. Daneben gab es ein nicht ganz ebenso, aber szenisch gut wirkendes Bild von Ph. Schumacher Christus und die Kleinen (»Der Kinderfreund«). Noch mehr irdisch heiter ist die »Heilige Nacht« von A. Engel (Blei und Pastell, in dem jenem Haus angegliederten Kunstsalon Rabl). Am interessantesten war wohl die erneute Bekanntschaft mit J. Block. Seine Porträts (die erst an Samberger erinnern und späterhin mehr modern werden sollen), ragen über vielen solchen hervor; und mindestens als Szenendarstellung bemerkenswert sind besonders sein »Christus und das Weib von Samaria«, sodann seine »Grablegung«, sein »Christus und die Ehebrecherin« und ähnliches, während »Saul und David« mehr ein Gewandbild ist. Erwähnt seien noch L. Feldmann mit seinem »Christi Fall unter dem Kreuze« und O. Marcus mit seiner »Einführung der Reformation in Quedlinburg«, einem umfangreichen Bilde, das allerdings etwas an Ratskellermanier erinnert.

Ein Gewinn für religiöse Malerei waren auch Gemälde eines jungen Künstlers, Paul Lumnitzer. Er ist allerdings in erster Linie Landschafter, mit besonderem Interesse für Formbilder und mit einer lebhaften Freude an Farbe und Licht.

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Herbst 1907

Es passiert gerade auch nicht alle Tage, daß sich schwedische Künstler in Süddeutschland zeigen. Früher freilich, als Vautier und Achenbach in Düsseldorf wirkten und eine weit berühmte Schule begründeten, konnte man in den Ausstellungen viele nordische Namen treffen. Der Name war allerdings auch das einzige, das auf ihre Nationalität hinwies; im übrigen malten sie bayerische und Tiroler Bauern, Genrebilder und Dorfszenen mit der gleichen minutiösen Pünktlichkeit wie ein echter Rheinländer. Sie verkörperten in der schwedischen

Kunstgeschichte das sogen. Europäertum, ein unerfreulicher Auswuchs eines haltlosen Kosmopolitismus. In den achtziger Jahren trat dann eine rückläufige Bewegung ein. Im »Künstlerbund« separierten sich eine Anzahl vorwärts strebender Künstler von den blutleeren Akademiekreisen. Eine markante Persönlichkeit unter diesen Sezessionisten ist heute noch Prinz Eugen von Schweden, der bei den Pariser Impressionisten in die Lehre gegangen ist. Die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit des modernen Schwedens jedoch, derjenige, der dem schwedischen Kunstschaffen im verflossenen Jahrzehnt die Wege gewiesen hat, Anders Zorn, gehört keiner Gruppe an. Auch er hat sich an Manet, Monet, van Gogh usw. geschult, hat aber trotzdem den Übergang zu einer dem geschlossenen schwedischen Nationalcharakter mehr angevetterten Malweise gefunden.

Diese historischen Reminiszenzen sind zweifellos von Wert zum richtigen Verständnis der modernen schwedischen Kunst, die doch schon über die manierierte Nachahmung der Pariser hinaus ist. Das Flächenhafte, Dekorative wird heute von ihr bevorzugt, sogar im Porträt, wo große Dimensionen anscheinend unbedingt gefordert werden. Diesen Eindruck erhält man wenigstens von den großen, bunt ausgeführten Gestalten Oskar Björks, die man eigentlich mehr als Kirchenfenster, denn als Salonporträts ansprechen kann. Er liebt satte, graduelle Farbenzusammenstellungen: Karmin mit Kobalt und Chromgelb, dann wieder alle hellen Nuancen von Kremserweiß bis Ocker. Besonders glücklich angewendet ist letztere Komposition bei dem Bildnis der Prinzessin Ingeborg von Schweden. Die schlanke hohe Gestalt in der weißen Spitzentoilette paßt vortrefflich in dieses Milieu von Licht, Gold und Elfenbein hinein. Dabei ist Björk ein feiner Psycholog; wir spüren in seinen Frauenbildnissen Charaktere heraus, die aus den glatten Pinselstrichen herauswachsen. Typisch in dieser Richtung scheint mir eine »weibliche Porträtstudie«, die ein ungemein scharfgeschnittenes, geistreiches Antlitz zeigt.

Doch wir wollen ja in der Kunst keine Physiognomiendeutung treiben. Und dennoch führt uns der Künstler, dem wir uns nun zuwenden wollen, gleich wieder auf dasselbe Gebiet. Anders Zorn charakterisiert alle seine dargestellten Persönlichkeiten so scharf, wie vielleicht außer ihm kein anderer nordischer Künstler. Zu ihm paart sich die Malweise der Impressionisten mit altfränkischen Allüren, die sehr an den Dänen Eckersberg gemahnen. Sein höchster Grundsatz war »objektive Naturbeobachtung«; dabei besaß er eine Schärfe, zu sehen, die ihn schließlich in einen ausgeprägten Objektivitätsfanatismus führte. Ähnliche Züge finden wir auch bei Zorn, wenngleich stark modifiziert. Die festen Konturen, die er zieht, sind jedenfalls mit den Grundregeln des gesinnungstüchtigen Impressionismus nicht zu vereinbaren, so wenig wie seine Palette, die grellen Kontrasten — mit wenigen Ausnahmen — grundsätzlich aus dem Wege geht. Seine Porträts vollends sind ganz aus der Art geschlagen; er verzichtet oft auf eine Lichtwirkung, um dafür ein paar Details schärfer hervortreten zu lassen, ja er gebraucht sie sogar gelegentlich zur näheren Charakteristik des Dargestellten. Aus den wenigen Proben zwar, die hier im Herbst ausgestellt waren, ließ sich das nicht entnehmen; gleichwohl waren auch darunter einige recht charakteristische Stücke. Darunter rechne ich vor allem »Hur William Olsson«, ein Porträt von ungewöhnlichen künstlerischen Qualitäten. Wenn es nicht zu paradox klänge, möchte ich fast sagen: das ist der ins Impressionistische übersetzte Lenbach. So wie hier Zorn es tut, pflegte der verstorbene große Münchner die ganze Persönlichkeit zu erfassen und auf die Leinwand zu bringen. Ich möchte wirklich wissen, wer bei dem William Olsson nicht sofort an den klugen, berechnenden Geschäftsmann dächte.



Teil eines gotischen Chorfensters in Maria zur Wiese in Soest
Text S. 41 der Beil.

— Die übrigen von Zorn gesandten Bilder bleiben bedeutend weiter zurück. Sein »Djos Matts Uhrmacher« verlangt zur richtigen Würdigung eine ziemlich große Distanz und steht unter einem mittelmäßigen Trübnerschen Genrebild. Auch die »Brauerei« ist nicht sehr imponierend, zeichnet sich aber durch ein paar gut angebrachte Lichteffekte aus, die freilich auch wieder nur aus sehr großer Entfernung wirken.

Es bleiben uns nun noch zwei schwedische Künstler zu beurteilen: Prinz Eugen und Carl Larsson, beide Impressionisten ziemlich reiner Prägung. Der fürstliche

Landschafter und Mäzen liebt unglücklicherweise große Formate — unglücklicherweise sage ich, denn etwas öderes, langweiligeres als seine nächtliche Parkstudie kann es kaum geben. Wäre das Bild auf ein Drittel reduziert, so kämen die sorgfältigen Übergänge und feinen Abstufungen im Kolorit wohl sehr gut zur Geltung. Ähnlich liegt es mit den drei großen Marinebildern; sie würden als Illustrationstafeln in einem Prachtwerk vielleicht ihr Glück machen; als selbständige Kunstwerke müssen wir sie entschieden ablehnen.

Carl Larsson, wie Prinz Eugen, Mitglied des Künstlerbundes, sandte ein großes Wandgemälde »Weihnachtsabend«, das vielleicht als Muster für einen Fußbodenteppich, oder in reduziertem Umfange für einen Kinderstubenfries gar nicht so übel wäre. Es fehlt dem Bilde eben ein zusammenhaltender Grundgedanke; die Menschen laufen wirr durcheinander, so daß man den Eindruck einer ganz äußerlichen, statistischen Komposition nicht los wird. Die flächenhafte Anlage trägt dazu auch das ihrige bei. Die Vorliebe, die er dafür hat, wird ihm beim Porträt erst recht verhängnisvoll. Mit breitem Pinsel malt er die reinsten Votivtafeln herunter, ziert sie womöglich gar noch durch eine Unterschrift in Drucktypen, die ganz roh, durch einen Pinselstrich vom Bildganzen abgetrennt wird. B. Irw

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Nachdem auch der Kunstverein eine Zeitlang, just während der allgemeinen Ferienzeit mit gutem Gewissen seine Pforten geschlossen, stehen wir neuerdings vor allwöchentlichen Kunstgenüssen, die sonder Wahl und Qual dem schauenden Publikum vorgeführt werden, das sehen muß, wie es mit diesen Kunstdingen fertig wird. Und das geduldige Publikum wird auch mit all den Leinwänden fertig, nur wenn die Gegensätze all zu schroff aufeinanderstoßen, lehnt es sich auf.

Bei den Kollektionen von Lunois und Fidus Höppner konnte in dieser Beziehung kein Grund vorhanden sein. Waren die Werke des ersteren nur als mehr oder weniger geschickte Ausschnitte aus der Natur zu betrachten, die zum größten Teil dem Pariser Leben entstammten, so bot Höppner eine sehr schwer verdauliche Kost, da bei seinen visionär geschauten Zeichnungen und Malereien die Phantasie des Beschauers stark in Anspruch genommen wird. Vor allem aber ist dieser Maler Stilist, und das erschwert für die große Masse das Eindringen in das Wesen der Kunst überhaupt. In dieser persönlichen stilistischen Sprache nun versucht er Welträtsel und tiefe Probleme zu lösen, Gedanken von erhabener Größe in linearen oder dekorativen Zügen festzuhalten, die ein energisches Wollen bezeugen, das aber durch stärkeres Können unterstützt werden müßte, wenn Kunstgebilde zustande kommen wollen. Immerhin begrüßt man in unseren Zeiten der realistisch modernen Weltanschauung solche Talente wie Höppner mit Freuden und dies kam auch bei den meisten Besuchern zum Durchbruch, man hat des trockenen Tones gründlich satt. Vor allem aber zeigte sich in sämtlichen Werken des Meisters das gesunde Streben, den Ausdruck einer persönlichen Welt- und Naturanschauung, nicht im Gegenständlichen, Wissenschaftlichen, Literarischen oder Stofflichen zu suchen, sondern ihn durch Formen, Linien und Farben seltsamer Art in künstlerischer Anordnung zu verkörpern. — Gleichwie Lunois, so schilderte auch Constantin Guys das Pariser Leben unter Napoleon III., dessen Zeitgenosse er war. Wir sehen aber bei ihm meist nur die von Sinnlichkeit, Üppigkeit und Schlüpfrigkeit karikierte Seite jenes Lebens, festgehalten in knappen, leicht hingetuschten Tönen. Die wenigen Mittel, welche hier künstlerisch angewandt, grenzen fast ans Kunststück. Der größte Feind der Kunst aber ist das Kunststück.

Kerniger, gesunder war die Ausstellung schwedischer Maler, als Gegensatz zu der sensiblen, dekadenten Art eines Guys. Ja, diesem Zeichner gegenüber hätten die farbenfrohen Bilder Schwedens an Bauernmalerei gemahnen können, wenn nicht eine Kultur, die zum Ausgangspunkt Paris hat, deutlich hier oder dort ausgeprägt gewesen wäre. Bei Karl Larsson sind französische Elemente stark mit heimatlichen vereinigt. In einem umfangreichen buntfarbigen Bilde »Weihnachten«, das in seiner Komposition naiv erscheinen soll, näherte sich der Maler dem Plakat oder der dekorativen Flächenmalerei, die viel Gutes enthielt; aber den stillen Zauber heimatlicher Festfreude, den »Heiligen Abend«, konnte selbst gemaltes Kerzenlicht und rotfarbene Tücher und Kostüme nicht heraufbeschwören. Echter und wärmer waren die kleineren Bilder dieses Künstlers, wie denn auch die Landschafter Hesselbom, Hallström, Jansen und vor allem Fjästadt, da wo sie heimatliche Erlebnisse aus der Natur schildern, am meisten fesselten. Als stärkster Maler unter den Schweden und von Künstlern am meisten geschätzt, gilt nicht mit Unrecht Anders Zorn. Was sonst von Bildnissen da ausgestellt war, konnte sich mit denen von Zorns Hand nicht messen. Er streicht mit souveräner Sicherheit einen Kopf in wenigen Strichen hin, die alles sagen, was zu sagen ist. Ein Psychologe ist Zorn nicht, dafür aber ganz Maler, der mit den einfachsten malerischen Mitteln haushalten versteht. Allzustarkes Können aber birgt die Gefahr in sich, daß es zur Virtuosität führt. Wenn dies in den Werken der Künstler zum Ausdruck gelangt, so wird der Mangel an Empfindung stets bemerkbar sein. — Eine interessante Kollektion Plastiken eines Münchener Bildhauers Jos. Köpf zeigte die Vielseitigkeit eines ernsten Schaffens und Strebens.

Daß man den jüngeren Elementen ebenfalls Gelegenheit gibt, ihre Versuche und Studien der Öffentlichkeit zu zeigen, ist nach dem Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit gewiß gut, aber wenn Franz Reinhardt in solch ausgedehntem Maße die Wände des Kunstvereins für sich in Anspruch nimmt, so spricht dies sowohl vonseiten der Vereinsleitung, als auch von dem Anfänger selbst, nicht von kluger Einsicht. Nur einige Proben würden schon genügt haben, die malerischen, noch tief im embryonalen Zustande sich befindenden Gebilde auf Meister wie H. von Marées, Gauguin, Hodler etc. zurückzuführen. Dabei will Reinhardt diese genannten Künstler imitieren, anstatt von ihnen zu lernen, obgleich es auch in diesem Falle weitaus geratener wäre, will man eine herbe, primitive Kunst wieder zum neuen Leben verhelfen, zu den Quellen zu eilen, die jene genannten Künstler ebenfalls aufsuchten. Auf jeden Fall wird alsdann etwas Selbständigeres sich entwickeln können, als durch rein äußerliche Nachahmung.

Hübsche, anziehende Landschaften brachten dann noch Hans Klatt, ferner Rob. Curry, der mit viel Empfinden die Reize von Licht und Lufterscheinungen, von Sonnenglanz in seine kräftig gemalten Motive hineinträgt. Der Nachlaß von Hans Eisele bot einige stark fesselnde Bilder von fremdartigem tiefem Tonklang, der an die Franzosen von Fontainebleau denken ließ. Vor allem waren einzelne Studien von meisterhafter Behandlung der Technik. Auch der Nachlaß der talentvollen Malerin Marg. v. Kurowski gab zu stillem Kunstgenuß Anregung. Hier sah man eines von den weiblichen Talenten, das nicht auf der allgemeinen Heerstraße der Modernität zog. Anmutige, zarte, fein beseelte Kunst strömt aus den meist in stumpfgraudunkler Farbenskala gehaltenen Bildern, die fast schwermütig genannt werden könnten. Nirgends tönte aus ihren Werken ein stärkerer Laut hervor, ja, wo sie ein Rot oder Blau an-



Rom. Fenster im Chor zu St. Patroklus in Soest
Text S. 41 der Beilage

wendete, dämpfte sie es, kaum noch ahnen lassend, zurück. Diesen ersterbenden Farben entsprechen auch die Themata, schwache, kränkliche Mädchen in dürftigen Kommunionkleidchen oder sonstiger ärmlicher Festtracht, eine sorgende Mutter mit Kind, eine hungernde Frau usw. Einen höheren Schwung nahm die Künstlerin in einem einzigen Bilde, das merkwürdigerweise auch ihr bestes blieb, ein Konzert dreier junger Mädchen, Engeln vergleichbar. Hier ist auch die Farbe etwas frischer, lebendiger und ein deutliches Streben bemerkbar, der ganzen, reizend komponierten Gruppe eine höhere Weihe durch Ausdruck und Bewegung zu geben. Im Gegensatz zu dieser von einer feinen Kultur getragenen Kunst standen die Bilder von J. Seyler. Es ist ja heute modern, recht ziellose Pinselfexereien für Kunst auszugeben, aber hier darf man, wenngleich es sich auch um Anfängertum handelt, dies nicht ungerügt lassen. Wir schaden nicht allein dem Maler, wenn wir ihn ermuntern oder gar loben, nein, wir schaden der Kunst überhaupt. Wenn Seyler die Manier der Zügel-Schule als solche als künstlerischen Wert ansieht, so ist dies ein Irrtum. Es wird auch durch mechanisches Kopieren einer Art, und sei sie die des größten Meisters, keine neue hohe Kunst gezeugt. Nichts ist wertloser und unnützer als dies, es kommt auf das Selbsterlebte, auf den Geist an und nicht auf die äußere Schale. Was not tut, ist ein Neuschaffen, ein Fortschreiten und Ausbauen mit Hülfe des Erlernten, dabei braucht selbstverständlich der Zusammenhang mit einer gesunden Schultradition nicht zerrissen zu werden.

Einige gut erstrebte Ansätze brachte R. Gönner in seiner Kollektion Studien und Bilder zum Ausdruck; Klara Walther, die feinsinnige Malerin, bot eine Reihe frischer Arbeiten, unter denen das Bildnis einer älteren Dame im Arrangement der Farben und der Linienführung den Vorzug vor den anderen verdient. Max Feldbauer, ein Mitglied der »Scholle«, hat die Besucher des Kunstvereines nicht allein in bedeutendem Maße aufgeregt, sondern durch die Derbheit und Grobheit, wie er malerisch auftritt, sogar erschreckt. Vor der langen Wand, behängt mit weiblichen Akten, brachen entrüstet Väter in Drohworte aus, während Frauen und Töchter eilends in fernere Säle sich verzogen. Mag man nun mit dem allzustarken animalischen Temperament Feldbauers sich nicht immer befreunden können, Talent und Kraft ist dennoch vorhanden, aber dies wird wie eine ungeordnete Masse so plump und barbarisch wie möglich vorgesetzt. Bei einer kleineren Auswahl und einer halbwegs geschmackvollen Aufstellung hätte man sicherlich das rein malerische Farbenempfinden, die koloristisch dekorative Note viel besser in den Vordergrund rücken können. Was nun das gemalte nackte Fleisch betrifft, so wird dies von den Künstlern bewundert ob der flotten, frischen, skizzenhaften Mache. Man hat sich angewöhnt, zu denken, wenn ein Werk skizzenhaft gemacht ist, müsse es auch künstlerischen Ausdruck verraten, dies ist aber nicht der Fall. Nehmen wir nur die alten Meister wie Rubens und Rembrandt, sie besitzen künstlerische Kraft, nicht weil sie mitunter Skizzenhaftes schufen, sondern trotzdem sie in skizzenhafter Art manches zum Ausdruck brachten. Das ist der Unterschied. Viel wurde auch gegen die Nacktheiten gesprochen, die der breiten Öffentlichkeit nicht hätten gezeigt werden sollen. Schwer ist es sicherlich, die Grenzen zwischen Anstand und Unanständigkeit zu setzen, zumal, wenn ein Verein in Betracht kommt, der auch Kindern zugänglich ist. Das eine aber vergessen die Künstler, daß zwar sie selbst durch das fortwährende Studium vor der Natur das Gefühl für das Nackte in sinnlicher Beziehung kaum noch kennen, im Gegensatz zu den Laien, denen man diese Eigenschaft vor den gemalten Objekten durch noch so häufige Vorführung kaum angewöhnen wird. Franz Wolter

DIE DOMSCHATZKAMMER IN BAMBERG

Obgleich bei der Säkularisation »das kaiserliche Hochstift Bamberg« sehr gründlich mitgenommen wurde, bewahrt die hiesige Domschatzkammer immer noch eine verhältnismäßig große Zahl hervorragender Kunstgegenstände. Hieher zählen vor allem die prächtigen liturgischen Gewänder und sonstigen Textilien, die zu den Glanzstücken der byzantinischen und romanischen Seiden- und Goldstickerei wie Weberei gehören; ferner sind die der romanischen Stilperiode angehörigen Emailarbeiten, wie die Kultgegenstände aus Bronze, Bergkristall, Elfenbein und Glasfluß teilweise einzigartig.

Bislang fehlte nun ein geräumiger und würdiger Ort zur Aufbewahrung. Die seitherige sogen. »Domschatzkammer« war ein finsteres, nur durch ein Fenster erleuchtetes Gewölbe in dem die Kunstgegenstände bei weitem nicht alle zur Aufstellung gelangen konnten, so daß ein großer Teil in einem räumlich ziemlich weit entfernten Lokale, das als Paramentenkammer verwendet

wird, aufbewahrt werden mußte. Als nun im September 1905 der »sechste Tag für Denkmalpflege« und anschließend die »Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine« in Bamberg stattfanden, wurde die Domschatzkammer von einer großen Zahl illustrer Sachverständiger eingehend besichtigt. Alle Besucher, in erster Linie die offiziellen Vertreter des K. Staatsministeriums wie der Kreisregierung und des Generalkonservatoriums (Oberregierungsrat Freiherr von der Heydte, Regierungsrat Walther, Konservator Dr. Hager) sprachen ebenso ihre Verwunderung über die bisher der größeren Öffentlichkeit ziemlich unbekannten Kunstschätze, wie ihr Erstaunen über die gänzlich unzulänglichen und unwürdigen Räume aus. Dies führte zu wiederholten Besprechungen und Beratungen mit dem K. Landbauamte, dessen Vorstand, K. Baurat Boxberger, der Angelegenheit tatkräftige Sympathien entgegenbrachte. Die Bittgesuche des Metropolitankapitels fanden durch die Regierung von Oberfranken warme Befürwortung und unterm 30. Juni 1906 gewährte das K. Kultusministerium, da der Bauetat des Bamberger Bauamtes erschöpft war, einen Zuschuß von 2700 M. Hierdurch war es ermöglicht, drei an die seitherige Domschatzkammer anstoßende Gewölberäume, die zur Unterbringung von Archivalien gedient hatten, zur Domschatzkammer beizuziehen. Sämtliche Räume wurden durchaus feuersicher hergestellt; eiserne Türen und Fensterläden schließen die nurmehr aus vier Gewölben und einem Gang bestehende Domschatzkammer nach außen ab.

Nun erst konnte die Inneneinrichtung begonnen werden. Hierfür erbat sich das Metropolitankapitel fachkundige Unterstützung, worauf seitens des Kultusministeriums der K. Konservator am Nationalmuseum Dr. Wolfgang Maria Schmid beauftragt wurde, das Domkapitel bezüglich der Aufstellung der kirchlichen Altertümer und der für ihre Erhaltung erforderlichen Maßnahmen zu beraten. Bekanntlich war schon bei der Öffnung der Kaisergräber im Dome zu Speyer (August 1900) Dr. Schmid mit der Wahrung der kunstarchäologischen Interessen betraut gewesen. Der genannte Konservator stellte nun im Einvernehmen mit der vom Metropolitankapitel ernannten viergliederigen Kommission den Plan der Inneneinrichtung fest, leitete die Reinigung der Textilien und begann die Aufstellung der Altertümer. Ursprünglich war geplant, daß die Eröffnung der Domschatzkammer gleichzeitig mit der Neunjahrhundertfeier der Gründung des Bistums Bamberg (13.—15. Juli 1907) stattfinden solle, leider verzögerte sich aber dieser Termin immer wieder; die Schuld hieran liegt bei den Handwerksmeistern, die mit den Arbeiten nicht fertig wurden. Am 25. November, also kurz nach dem eigentlichen Jahrestag der Gründung des Hochstifts (auf der Synode zu Frankfurt a. M., 1. November 1007) wurde die Einrichtung der Domschatzkammer vollendet.

Konservator Dr. Schmid beabsichtigt, in Gemeinschaft mit Dr. Bassermann ein großes Prachtwerk über den Bamberger Domschatz herauszugeben, das, reich illustriert, die kirchlichen Altertümer des Kaiserdoms der kunstverständigen Welt eigentlich erst bekannt machen wird. Zahlreiche, vorzüglich gelungene photographische Aufnahmen wurden bereits gemacht; der begleitende Text wird eine historisch-kritische Würdigung enthalten.

Nach Vollendung der Arbeiten an der Domschatzkammer soll dann noch der gotische Kreuzgang, der sich an den Dom und das Kapitelhaus anschließt, einer Restauration unterzogen werden. Es ist geplant, ihn zu Zwecken des Dommuseums heranzuziehen und zunächst als Lapidarium zu verwenden. So wird die fränkische Bischofsstadt um eine Sehenswürdigkeit reicher werden.

Bamberg Dr. Senger

ALBRECHT DÜRERS RITTER, TOD UND TEUFEL

(Neujahrspredigt)

Von STEPHAN KROTTENTHALER

Zu jedem Kirchenfest gibt es irgend eine bildliche Darstellung; wir sehen stets den Tagesheiligen oder den göttlichen Heiland selbst in seiner himmlischen oder irdischen Umgebung.

Wünschen Sie aber ein Bild, das ausschließlich für Neujahr passen soll, so bringen Sie mich in einige Verlegenheit. Ein solches Bild gibt es nicht — aus dem einfachen Grunde: Neujahr, der 1. Januar als Beginn des bürgerlichen Jahres, ist kein christliches Fest im strengen Sinne. Die Kirche feiert heute am Oktavtag der gnadenreichen Geburt des Herrn, das Gedächtnis seiner Beschneidung nach dem Gesetze Mosis. Dies Ereignis nun ist allerdings unzählige Male bildlich dargestellt. Von Neujahr jedoch läßt sich kein anderes Bild als etwa eine Allegorie fertigen, weil es sozusagen nur ein Begriff ist. Aber es ist ein Begriff, an den der denkende Christ eine Fülle tiefernster Gedanken reiht. Wie nun der Menschengeist seine Nahrung durch die Sinnenwelt empfängt und sie dann verarbeitet, so will er das Ergebnis wiederum sinnenfällig gestalten. Zuweilen genügt ihm sogar ein Symbol, das verwandte Gedanken erweckt, ohne zunächst für diesen Zweck geschaffen zu sein, — wie der Vogel im Walde einem Lockruf aus der Ferne Antwort gibt. In diesem Sinne vermag ich Ihnen ein Neujahrsbild zu bieten.

Begleiten Sie mich um nahezu vier Jahrhunderte zurück, in das Jahr 1513; wandern wir in das alte Nürnberg; schreiten wir durch die Straßen, an Giebelhäusern mit zierlichen Erkern, an Kirchen mit zarten Kunstgebilden vorbei! Wir treten in die Stube eines hohen Hauses. Dort am Tische sitzt Albrecht Dürer, der größte deutsche Künstler. Sinnend sieht er auf ein großes Blatt, einen Kupferstich, den er soeben vollendet.

Ein eigenartiges Bild: Ritter, Tod und Teufel![1])

Ein Ritter reitet in eiserner Wehr durch einen Hohlweg. Neben ihm her, auf ihn zu, hoch zu Rosse der Tod, auf dem Haupt eine schlangenumwundene Krone, in der Rechten eine Sanduhr. Hinter dem Ritter kommt in entsetzlicher Gestalt der Teufel, mit einer Hellebarde bewaffnet. Unter dem Roß des Ritters huscht unheimlich eine Eidechse dahin. Sogar der Hund fürchtet sich, das treue Tier, und rennt dem Pferde zwischen die Füße. Vorne liegt ein Totenschädel grinsend am Wege. Doch der Ritter zieht ruhig seinen Weg. Hoch auf dem Berge steht eine stolze Burg, jedenfalls seine Heimat.

Das ist ein Bild für Neujahr, ein Bild für das menschliche Leben!

Ein Kriegsmann! Zu diesem Stande zählen wir alle! Schon der Dulder Job klagt, ein Kriegsdienst sei des Menschen Leben auf Erden (Job 7, 1); und das auserwählte Volk trug den Namen: Israel, Gotteskämpfer. Das Israel des neuen Bundes heißt die streitende Kirche, streitend, weil angestritten, nach innen und außen — nach außen gegen ihre offenen Widersacher, nach innen gegen ihre falschen Freunde. Solch einen zweifachen Kampf hat jede Menschenseele durchzufechten, nach

[1]) Es dürfte sich empfehlen, bei passenden Anlässen, wie am Kirchweih- oder Patroziniumsfeste, die Gläubigen durch Erklärung des Inhaltes der Darstellungen und durch hieran geknüpfte Betrachtungen für die in den Gotteshäusern befindlichen Kunstwerke zu erwärmen. Auch durch eigene Vorträge in Vereinen könnte das geschehen. Außerdem empfehlen sich Führungen der Kinder zu den religiösen Kunstwerken, wobei selbstverständlich der geistige Inhalt in den Vordergrund zu stellen und das Formale nur unauffällig einzuflechten ist. Zu obigem bekanntem Kupferstich wurden schon verschiedene Deutungen versucht. D. R.

außen gegen die Verlockungen dieser Welt: »Schaffe mir Recht, o Gott, und scheide meine Sache vom unheiligen Volke!« (Ps. 42, 1.) Beunruhigt im Innern, wie der Apostel seufzt: »Ich fühle ein anderes Gesetz in meinen Gliedern, das dem Gesetze des Geistes wider streitet und mich gefangen hält unter dem Gesetze der Sünde. Ich unglückseliger Mensch! Wer wird mich befreien vom Leibe dieses Todes?« (Röm. 7, 24). Durch einen Hohlweg zieht der wehrhafte Mann. — Unser Lebenspfad gleicht einem Hohlweg, schmal und düster. Und zwei grause Gesellen geleiten uns: Tod und Teufel.

Der Tod! Gibt es wirklich einen Tag in deinem Leben, an dem du vor ihm wahrhaft sicher bist. Welcher Morgen gewährt dir eine Bürgschaft, daß du den Abend schauen wirst? An welchem Abend weißt du, ob du deine Glieder nicht zum Todesschlafe hinlegst? »Kurz sind die Tage des Menschen, und die Zahl seiner Monate steht bei dir, o Herr!« (Job. 14, 5.

Der andere, der dir sein unerbeten Geleite gibt, ist Satan. »Brüder, seid nüchtern und wachsam! Denn euer Widersacher, der Teufel, geht um wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlingen könne.« (I. Petr. 5, 8.) Folgst du der Mahnung des Apostels, so kannst du jenes düstern Begleiters spotten, denn er ist machtlos. Die Volkssagen des frommen Mittelalters machen sich lustig über den dummen Teufel, denn, soviel er sich abmüht um die Menschenseele, — wenn sie nicht selber mag, ist all sein Mühen vergebens. Nur wer sich in die Gefahr begibt, kommt darin um. Und auch den Begleiter Tod sollst du nicht fürchten! Nahen muß er einmal. Halte dich bereit und laß ihn ruhig kommen. Dann erscheint er als stiller Engel im weißen Gewand; mit goldenem Schlüssel öffnet er das Himmelstor und lächelnd spricht er: »Sieh hier die Pforte zur Freude deines Herrn!«

Darum lasset uns im neuen Jahre wiederum einem Ritter gleich anziehen die Waffenrüstung des Herrn voll froher Siegeshoffnung, gehorsam dem Wortlaute jener großen Wehrordnung, die der Völkerapostel proklamiert im Epheserbriefe (6, 14 ff.): »Steht also fest, die Lenden umgürtet mit Wahrheit, und gewappnet mit dem Panzer der Gerechtigkeit, die Füße beschuht mit der Bereitschaft für das Evangelium des Friedens. Vor allem ergreifet den Schild des Glaubens, womit ihr alle feurigen Pfeile des Bösewichtes auslöschen könnet, und nehmet den Helm des Heiles und das Schwert des Geistes — das ist Gottes Wort.« So gerüstet ziehe zuversichtlich deines Wegs, du Gottesstreiter! Auf das Ziel schaue, nicht abseits. Laß liegen, was am Wege liegt! Oben auf dem Berge ist die Burg, unser Vaterhaus und Reiseziel im Himmel! Hier unten haben wir keine bleibende Stätte, sondern die zukünftige suchen wir. (Hebr. 13, 14.)

ZU UNSEREN BILDERN

Zur farbigen Sonderbeilage. Die Verkündigung an die Hirten ist eine duftige Schöpfung von Max Fuhrmann, einem gebornen Münchener. 1860 geboren, trat Fuhrmann 1877 von der Kunstgewerbeschule an die Akademie über, wo er unter verschiedenen Lehrern studierte. Hauptsächlich beschäftigen den Künstler Entwürfe und Kartons für Glasmalereien, welche größtenteils ins Ausland gehen. Im vorigen Jahre renovierte und ergänzte er einen Teil der gotischen Fresken in der St. Augustin-Kirche zu Konstanz; es sind das an 18 friesartig aneinandergereihte Bilder aus dem Ordensleben, welche die ganze rechte Seite des Hauptschiffes schmücken. Zur Zeit arbeitet Fuhrmann an einer Serie von Kompositionen, die Geheimnisse des Rosenkranzes, zur Illustrierung eines Werkes. Einige Staffeleibilder gehen der Vollendung entgegen.

In der letzten Nummer veröffentlichten wir einen Bericht über die Ausstellung für kirchliche Kunst in Soest (Beil. S. 29). Die vom Verein Heimatpflege Soest, von dem obige Ausstellung ausging, herausgegebene Zeitschrift »Niedersachsen« (Verlag v. Carl Schünemann in Bremen) veranstaltete anläßlich der Ausstellung eine Soest-Nummer (12. Jg., Nr. 15), der wir die Abbildungen der Beilage entnehmen. Aus dem Inhalt dürfte unsere Leser besonders der Artikel über die alten Glasmalereien Soests von Carl Josephson, Pfarrer in Soest, interessieren. In der Geschichte der mittelalterlichen Kunst nimmt Soest eine hervorragende Stellung ein; Architektur, Malerei und Goldschmiedekunst leisteten Namhaftes. Auch die Glasmalerei blühte, wie aus den erhaltenen Denkmälern hervorgeht. Bald nach 1200 entstanden die drei Fenster des Hauptchors der Patroklikirche, die 1878 wiederhergestellt wurden; vielfach ergänzt, geben sie gleichwohl ein deutliches Bild romanischer Glasmalerei, welche — entweder der Not gehorchend oder aus einem glücklichen Geschmack heraus — den Glasgemälden den Charakter der Teppiche, deren Stelle sie übernommen hatten, bewahrte und die Figuren durchweg in kleinen Abmessungen hielt. Die genannten Fenster stellen das Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt dar. So sehen wir im südlichen innerhalb sechs Kreisen die Geburt, die Anbetung der hl. Könige, den Knaben Jesus im Tempel, die Taufe Jesu, den Einzug in Jerusalem, Jesus am Ölberg. Zu den Seiten sind je sechs Apostel mit Spruchbändern, deren jedes einen Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses enthält. Das nördliche Fenster schildert sodann in drei Vierpässen die Gefangennehmung, Kreuzigung und Grablegung, umrahmt von Vorbildern und Allegorien (Abb. S. 36 d. Beil.). Im mittleren Fenster wird unten die Auferstehung erzählt, oben die Himmelfahrt; in der Mitte ist das Lamm Gottes, umgeben von Vorbildern (Elias, der ägyptische Joseph, Simson, Jonas), eingeschaltet (Abb. S. 39 der Beil.). Die Einteilung der Felder für die Aufnahme der Darstellungen ist abwechslungsreich, frei von schematischen Wiederholungen, bei aller Wahrung des einheitlichen Zusammenklanges in den Formen, der auch in der Farbe durch den gleichmäßigen blauen Hintergrund gewahrt bleibt.

Eine ganz andere Art zeigen die Fenster im Chor der Wiesenkirche, die etwa aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen. Die einschneidende Weiterentwicklung, welche inzwischen die Architektur erfahren hatte, erstreckte sich auch auf die Glasmalerei; welcher immer weitere Flächen zu Gebote gestellt wurden. Hier (vgl. Abb. S. 37 d. Beil.) sind die Figuren groß, in statuarischer Haltung; an die Stelle des gemeinsamen, bescheidenen Tones des Hintergrundes ist eine mannigfachere Behandlung desselben getreten. Eine wichtige technische Neuerung tritt bei der roten Farbe auf: das Glas ist nicht mehr durch und durch gefärbt, sondern hat nur einen feinen Überzug von Farbe (Überfangglas), der stellenweise ausgeschliffen und somit durchsichtig gemacht ist. In der gleichen Kirche befindet sich das unter dem Namen »Das westfälische Abendmahl« bekannte spätgotische Glasgemälde (Abb. S. 35 d. Beil.), eine figurenreiche Komposition. Auf der Tafel steht ein Schweinskopf und westfälischer Schinken. Ergänzt sind die untere Hälfte links (vom Beschauer aus) und die drei Apostel rechts.

Der auf S. 33 der Beilage reproduzierte alte gotische Kelch zeichnet sich durch zierliche Ausführung aus. Der Rand des Fußes ist durchbrochen. An den sechs Ecken einer Galerie, welche den Übergang vom Fuß zum Schaft vermittelt, steigen Eichenstämmchen empor, die ihre Zweige über den Nodus ausbreiten. In dem Geäst liegen drei Nester eingebettet mit je einem Vogel, vielleicht Adler (Glaube), Phönix (Hoffnung) und Pelikan

(Liebe). Der Kelch war auf der Ausstellung für kirchliche Kunst zu Soest zu sehen; er gehört der St. Petruskirche daselbst.

Ein anderes Prachtstück der Goldschmiedekunst, ebenfalls der genannten Ausstellung einverleibt, ist das 77 cm hohe Altarkreuz in St. Patroklus, ein Werk edler Renaissance, welches dem 1554 geborenen westfälischen Goldschmied Anton Eisenhoit zugeschrieben wird. Der untere Teil ist S. 34 der Beilage abgebildet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der Architekturmaler Paul Ritter, geboren 1829 in Nürnberg, starb daselbst am 27. November.

Kunstsalon Zimmermann in München. Im November stellte Ida Clauß eine größere Zahl von Gemälden aus, die von ihrer Begabung eine gute Meinung erwecken. Sie war Schülerin von Liebermann und Schramm-Zittau. Wenn auch den meisten Werken begreiflicherweise noch das Ringen mit der Technik anhaftet, so berechtigt doch eine gewisse Größe der Naturanschauung zu schönen Hoffnungen für die Zukunft, wenn die Künstlerin sich von den Schuleindrücken loslöst und einzig die Natur zur Lehrmeisterin erwählt. Bilder, wie die »Seetangernte« oder das Seestück mit der Bretonin im Vordergrunde sind von stark seelischer Wirkung; andere, wie die Bäuerin am Herdfeuer und die Frau vor dem buntbemalten Kasten, enthalten erhebliche Feinheiten in der Farbe.

Eine Angelico-Ausstellung regt der Kunsthistoriker Dr. Alois Wurm in den Historisch-politischen Blättern (140 Bd., H. 10) an. In seiner Studie »Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk« kam Dr. Wurm zu Aufsehen erregenden Resultaten und er wünscht, daß durch eine Angelico-Ausstellung eine neue Prüfung der von ihm gewonnenen Resultate erleichtert werde. Von anderer Seite (Prof. Dr. Karl Voll) wird eine Ausstellung von Werken der altbayerischen Schule vorgeschlagen. Sicher haben die kunsthistorischen Ausstellungen der letzten Jahre, wie die in Brügge, in Düsseldorf, in Gent, die Cranach-Ausstellung, die Berliner und Münchener Jahrhundertausstellung und jüngst die Soester Ausstellung die kunstgeschichtliche Forschung mächtig gefördert. Da aber die Erhaltung der Kunstwerke wichtiger ist als die Fragen der Kunstgeschichte, so müßte für den Schutz der auf die Ausstellungen zu bringenden Kunstwerke weitgehend gesorgt werden und wären alle jene Werke fernzuhalten, welchen ein Transport Gefahr bringen könnte.

Im Albrecht Dürer-Verein der Studierenden christlicher Kunst an der Akademie zu München hielt Herr Joseph Bernhart, Sekretär der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, vor einer großen Zahl Studierender einen sehr warm aufgenommenen Vortrag über Geschichte und Symbolik des Taufritus, unter Hervorhebung der Symbolik, soweit sie bildlich darstellbar oder doch die künstlerische Inspiration anzuregen geeignet ist. Veranlaßt wurde der Vortrag durch das Thema, welches den Bildhauern unter den Vereinsmitgliedern zur Bearbeitung für den nächsten Komponierabend (3. Dez.) gestellt war und auf den Entwurf einer Skizze zu einem Taufstein lautete.

Kunstausstellung der Münchner Secession. Verkauft wurden noch folgende Plastiken: Behn Fritz, München: »Gazelle«, Bronze; Fassnacht Josef, München: »Mutterglück«, Marmorgruppe; Kraus August, Grunewald: »Spielendes Kind«. Bronze; Krieger Wilhelm, München: »Kaninchen«, Bronze (10.—13. Exempl.); Nacke Karl, Berlin: »Kreuzritter«, Bronze (2. Exemplar); Zügel Willy, München: 1. »Reiher«, Silberbronze (2. Exemplar); 2. »Bittender Bär«, Bronze; 3. »Eisbärin mit Jungen«, Bronze; 4. »Bittender Bär«, Bronze (2. Exemplar). — Ferner wurden verkauft die Graphiken: Neuenborn Paul, München: »Strauße«, Original-Steinzeichnung (3. Exemplar); Thomann-Zürich, Adolf, München: »Frosch«, Holzschnitt (2. Exemplar).

Für Maler-Radierer. Das bekannte Mitglied des Wiener »Hagenbundes« Maler August Roth hat ein Verfahren erfunden, wodurch es möglich gemacht wird, von einer radierten und für den Druck entsprechend eingeschwärzten Platte haarscharfe Abzüge zu machen, und zwar ohne die Presse zu benutzen. Das Verfahren ist folgendes: Die Platte, ähnlich den früheren »nassen« photographischen Platten, wird mit einer Kollodiumlösung begossen und die halbgetrocknete Schichte mit einem eigens präparierten Papier belegt. Ist die Platte nun vollständig trocken, so löst sich das Papier samt der Kollodiumschichte von selbst ab und zeigt auf der — allerdings glänzenden — Fläche einen sehr scharfen Abdruck. Dieses Verfahren wird besonders für diejenigen Radierer, die keine Presse besitzen, sehr wertvoll. Die Platte selbst wird sehr geschont, während doch jeder Pressendruck seine mehr oder minder bemerkbaren Spuren auf der Platte zurückläßt. Durch dieses Verfahren werden sich von der fertigen Platte mehr Abzüge herstellen lassen als bisher, wenn man das Rothsche Verfahren anwendet. Die Idee, Kollodium zu benutzen, wurde dem Maler Roth vom Regierungsrat Dr. Gersung gegeben.
K. H.

WETTBEWERB

für eine neue katholische Kirche mit Pfarrhaus in Hamburg

In Hamburg soll an Stelle der jetzigen Bonifatiuskirche eine neue und zugleich in Verbindung damit ein neues Pfarrhaus erbaut werden. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe hierfür schreibt die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« im Namen des Kirchenvorstandes der römisch-katholischen Gemeinde zu Hamburg einen Ideenwettbewerb aus, und zwar unter folgenden Bedingungen:

I. Kirche. 1. Lage des Bauplatzes. Über die Baustelle der neu zu errichtenden Kirche gibt der Lageplan, welcher von der Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6) bezogen werden kann, Aufschluß. Die neue Kirche soll parallel zum jetzigen Pfarr- und Schulhause liegen mit dem Eingange nach der Straße »Am Weiher«. Die Entfernung der neuen Kirche vom alten Pfarrhause wird, um Licht für die in demselben befindlichen Schulklassen zu behalten, 16—17 m betragen müssen. Die Höhe des alten Pfarrhauses beträgt vom Erdboden bis Hauptgesims-Oberkante 13,75 m. Der Fußboden des alten Pfarrhauses liegt 1,45 m über dem Terrain. Zehn Stufen führen zum Pfarrhause hinauf. Die Distanz zwischen dem alten Pfarrhause und der Straße »Am Weiher« beträgt 11 m (gesetzliche Baulinie). Die Stufen zu der neuen Kirche dürfen in die Baulinie hineingelegt werden. Der Baugrund ist sandiger Lehmboden.

2. Architektonische Umgebung. Das jetzige Pfarr- und Schulhaus sowie die nun abzubrechende Kirche sind einfache Backsteinbauten. Die beiden Schulpavillons brauchen nicht berücksichtigt zu werden. Dem Haupteingang der neuen Kirche gegenüber, also an der anderen Seite der Straße »Am Weiher«, werden neue Villen entstehen.

3. Achsenrichtung. Die Längenachse muß parallel zum alten Pfarr- und Schulhause liegen.

4. Raumbedarf und Raumverteilung. Die neue Kirche soll 600 Sitzplätze enthalten. Es sind drei Altäre vorzusehen. Im übrigen wird die Raumverteilung dem freien Ermessen überlassen. Es ist auch Rücksicht zu nehmen auf eine zu schaffende Heizungsanlage.

5. Stil und Material. Der Stil bleibt dem Ermessen des Architekten überlassen. Von den katholischen Kirchen Hamburgs sind zwei gotisch, eine romanisch, eine annähernd barock. Die neue Kirche soll einen Turm erhalten. Als Baumaterial soll Backstein verwendet werden.

6. Bausumme. Die Baukosten einschließlich der fertigen Fenster dürfen 200000 M. betragen.

II. Pfarrhaus. 7. Bemerkungen für den Neubau des Pfarrhauses. Der Platz zwischen der auf dem Situationsplan gezogenen Linie a—b und der Ottersbeckallee soll vorläufig unbebaut bleiben. Daher darf das neue Pfarrhaus, von der neuen Kirche aus gerechnet, nicht über diese Linie hinausgebaut werden. Es bleibt dem Architekten anheimgestellt, das neue Pfarrhaus mit der neuen Kirche organisch zu verbinden oder nicht. Die Grundfläche soll etwa 15 × 12 m betragen. Der Keller soll sich über die ganze Grundfläche des Hauses erstrecken. Für das Pfarrhaus ist keine Zentralheizung zu schaffen. Außer dem Parterre soll es zwei Etagen enthalten. Im Erdgeschoß soll die Küche (mit Speisekammer), die zweckmäßig am Eingang anzulegen ist, die Wohnung des Pastors (Wohnzimmer, Schlafzimmer, Sprechzimmer), gemeinschaftliches Speisezimmer, ferner ein Badezimmer vorgesehen werden. Die Lage des Sprechzimmers nach Belieben. Die Wohnungen der Hilfsgeistlichen kommen in die erste bezw. zweite Etage zu liegen und sollen je Wohn-, Schlaf- und Sprechzimmer enthalten. Die Etagen sollen derart angelegt werden, daß in jeder Etage ein separater Haushalt eingerichtet werden kann. Auch ist auf ein Fremdenzimmer im Pfarrhause Bedacht zu nehmen. Hauptsächlich kommt es darauf an, daß die Fassade sich den Formen der Kirche architektonisch angliedert. Zwischen dem der Straße »Am Weiher« zunächst liegenden Schulpavillon und dem neuen Pfarrhause soll ein Garten vorgesehen werden, so daß das Pfarrhaus wohl am vorteilhaftesten bis an die Baulinie gelegt wird. Die für den Neubau zur Verfügung stehende Summe beträgt 50000 Mk.

III. Allgemeine Bemerkungen. 8. Vorzulegende Skizzen und Kostennachweise. Es sind im Maßstab 1:200 in Vorlage zu bringen: a) von der Kirche: ein Grundriß, ein Längenschnitt, ein Querschnitt und drei Ansichten (eine Vorder-, eine Seiten- und eine perspektivische Ansicht als Gesamtansicht von Kirche und Pfarrhaus); b) vom Pfarrhaus: sämtliche Grundrisse, eine Vorder- und Seitenansicht. Außerdem ist beizulegen ein Kostennachweis nach Kubikmetern umbauten Luftraumes, von Erdgeschoß-Fußboden bis Hauptgesims-Oberkante gerechnet.

9. Einlieferungsfrist. Die Projektskizzen sind längstens bis zum 15. März 1908 an die Geschäftsstelle der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, München, Karlstraße 6, einzusenden. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist im verschlossenen Umschlag, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name, Stand und Wohnung des Einsenders beizufügen.

10. Preise. Für Preise ist eine Gesamtsumme von Mark 1200.— ausgesetzt, und zwar sind drei Preise mit folgenden Beträgen in Aussicht genommen: I. Preis Mk. 600.—, II. Preis Mk. 400.—, III. Preis Mk. 200.—. Es bleibt dem Preisgerichte auf einstimmigen Beschluß unbenommen, die Preise gegebenenfalls auch anders zu verteilen.

11. Das Preisgericht wird gebildet von der »Jury« der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, welche aus den Architekten Baurat Hans Grässel und kgl. Professor Freiherr von Schmidt, aus den Bildhauern kgl. Professor Jakob Bradl und Johann Hemmesdorfer, aus den Malern Wilhelm Immenkamp und Friedrich Wirnhier, aus den Kunstfreunden Professor J. N. Brunner und kgl. Lyzealprofessor Dr. Joseph Endres besteht, ferner aus den Architekten kgl. Professor Georg Ritter von Hauberrisser und kgl. Konservator Jakob Angermair, sowie aus drei Vertretern für Hamburg, nämlich den beiden Mitgliedern des Kirchenvorstandes der Römisch-katholischen Gemeinde in Hamburg, Pastor prim. Dinkgrefe und Pastor Lögers und Bildhauer Seling in Osnabrück. Ersatzmann für die Architekten ist Architekt Karl Bauer, Ersatzmann für die Vertretung aus Hamburg ist Kaufmann W. Verfürth, Kirchenvorstandsmitglied.

Der Kirchenvorstand wird bezüglich der Ausführung eines von der »Jury« ausgewählten Entwurfes mit dem Preisgericht in Verbindung bleiben, behält sich jedoch die Entscheidung bezüglich der Ausführung vor.

12. Ausstellung der Entwürfe. Sämtliche Entwürfe werden nach dem Schiedspruch etwa vierzehn Tage lang in einem noch zu bestimmenden Lokale in München öffentlich ausgestellt.

13. Die Rücksendung der nicht preisgekrönten Entwürfe. Etwaige Reklamationen müssen bis zum 1. Mai 1908 angemeldet werden. Von denjenigen nicht preisgekrönten Entwürfen, welche vierzehn Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden die Briefumschläge geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termin kostenfrei erfolgt.

BÜCHERSCHAU

Der perfekte Kunstkenner. Vademekum für Kenner und solche, die es werden wollen. Von Karl Eugen Schmidt (Paris). Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann. Brosch. M. 2.40.

Vor langer Zeit, als ich noch Student war, gab mir einer unserer ersten Künstler die satirische »Anleitung zur Kunstkennerschaft« von J. H. Detmold zu lesen; ihm selbst scheint die Lektüre sehr viel Vergnügen gemacht zu haben, denn vor etwa zwei Jahren erinnerte er mich wieder daran. Auch mich belustigte das Büchlein und unzählige Male mußte ich daran denken, wenn ich die Stilübungen so mancher Kritiker lesen mußte, die an den Werken der bildenden Kunst der Welt kund und zu wissen tun wollen, wie geistreich und poetisch und vor allem wie modern sie zu schreiben wissen, von ihrer eigenen Person aber mit Vorliebe per »Der Kenner« sprechen. Reizend liest sich der I. Teil mit seinen schelmischen allgemeinen Darlegungen. Seit dem Erscheinen der »Anleitung zur Kunstkennerschaft« haben sich die Kunstanschauungen in manchem geändert und ist der Jargon zünftiger Kunstkritik anders, allerdings nicht gehaltvoller geworden. Der bekannte Kunsthistoriker Karl Eugen Schmidt unterzog sich nun der Aufgabe, jenes nützliche Büchlein zu modernisieren, an die Stelle der veralteten die jetzt gangbare Phraseologie zu setzen, und er löste die Aufgabe in dem oben angezeigten Werkchen »Der perfekte Kunstkenner« mit gutem Humor. Es sind übrigens nicht nur die Auswüchse der Kunstkritik der verdienten Lächerlichkeit preisgegeben, sondern auch manche sachliche Aufklärungen und belehrende Winke in das Gewand heiteren Geplauders und glücklicher Ironie eingekleidet. Jene zahlreiche Schar der Gebildeten, welche zwar in ihrer Zeitung gern Ausstellungsberichte lesen, wenn sie pikant geschrieben sind, aber keine Ausstellungen besuchen oder studieren, mögen sich von diesem Büchlein warnen lassen und sich durch Sehen ein eigenes Urteil zu verschaffen suchen; leidenschaftslose, bescheidene

und auf Liebe zur Kunst gestützte Besprechungen können beim Suchen nach einem abgeklärten Urteil gute Dienste leisten. Übrigens Hand aufs Herz! Ist denn die in vorliegendem Büchlein verspottete Kunstkritik etwas anderes als das Echo der Gepflogenheiten der Künstlerschaft? Sie ist wirklich nur die Fixierung und Veröffentlichung der in Künstlerkreisen jeweils gangbaren Urteile und Aussprüche. R.

Steinle-Mappe. Zehn Bilder und eine Leiste. Auswahl und künstlerische Einführung von Dr. Joseph Popp. München. Allgemeine Verlags-Gesellschaft. Preis M. 3.50.

Auf zehn, respektive elf sorglich ausgewählten Blättern werden hier Kompositionen Steinles geboten, die diesen bedeutenden Künstler einzig nach der Seite hin vorführen, in der eine geistige Verwandtschaft mit Schwind und Ludwig Richter sich kundgibt. Unzweifelhaft ein anziehender Ausschnitt aus Steinles reicher Tätigeit! Dr. Joseph Popp, der schon in seinem Büchlein über Steinle (siehe Besprechung desselben im 12. Heft des III. Jahrgangs dieser Zeitschrift) den Meister zunächst nur als Romantiker gelten läßt und dementsprechend feiert, gibt in dem die Mappe begleitenden Texte seiner Auffassung eine Spitze, die uns etwas bedenklich erscheint. Popp bekundet, daß es heute noch Freunde von Steinles Kunst gibt, welche meinen: »sie müßten diese als Kirchenmalerei von Bedeutung um jeden Preis retten.« Dem gegenüber erklärt er: »Eine Nebenabsicht unserer Mappe ist es deshalb, einer derartigen Auffassung die letzte Stütze zu entziehen.« — Die Art, wie dieses nun dadurch geschieht, daß dem reichen, mannigfachen Schaffen des Künstlers nur zehn, der romantischen Sphäre zufallende Blätter entnommen werden, um eine »Steinle-Mappe« darzustellen, dünkt uns nicht einwandfrei. Wenn Dr. Popp in Wort und Schrift seine über den Meister gewonnene Anschauung, der wir teilweise beipflichten, energisch vertritt, so ist dieses löblich; minder gut aber will es scheinen, wenn, wie hier, das Belege- und Anschauungsmaterial deshalb geschmälert wird, um der Poppschen Beurteilung des Künstlers rascher zum Durchbruch zu verhelfen. Will man ein streng objektives Bild vom Wirken Steinles geben, so wird der Kirchen- und Historienmaler Steinle niemals völlig zu ignorieren sein; er sollte demnach auch nach dieser Richtung hin durch einschlägige Schöpfungen zu Worte gelangen. Diesem Gesichtspunkte könnte bei einer wünschenswerten zweiten Auflage der Steinle-Mappe unschwer Berücksichtigung geschenkt werden, auf daß auch späteren Kunstfreunden, die mit dem Meister vielleicht nur mittels der »Mappe« sich bekannt machen, dabei aber dennoch ein eigenes Urteil sich bilden wollen, eine umfassendere Kenntnis von dem künstlerischen Wesen und dem vielfältigen Schaffen Ed. v. Steinle ermöglicht werde. M. Fürst.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von Professor Dr. Anselm Salzer. München. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. Lieferung 1—24 je 1 Mark.

Dr. Anselm Salzer unternimmt es in diesem Werke zum erstenmal, eine auf katholischer Basis stehende, große Literaturgeschichte zu schreiben, die auch dem Leser in reichem Bildermaterial die Gestalten der Dichter, die Originaldrucke gewisser Werke etc. vorführt. Diese Auswahl ist aber nicht willkürlich oder etwa der bloßen Neugier Rechnung tragend getroffen, sondern in engem Zusammenhang mit dem Text vorgesehen. »Die Entwicklungsphasen der Schrift, die technische Ausführung bildlicher Darstellungen, die Miniaturmalerei, die reichere und dürftigere Ausstattung der Büchertitel in verschiedenen Zeiten, die Entwicklung der Tontechnik von den Neumen an bis zu den eigentlichen Noten und Ähnliches soll« wie es im Geleitwort heißt »durch die Illustration veranschaulicht werden.« Und in der Tat finden wir ein reiches Bildermaterial in technisch vollendeten Reproduktionen vor; von gewissen Dichtern finden wir sogar mehrfarbige Beilagen, die den Ton der Originalölgemälde zu treffen bemüht sind. Zahlreiche zweifarbige Beilagen reihen sich an, die ebenfalls gut gewählt und musterhaft reproduziert sind, so daß diese Literaturgeschichte auch alle illustrierten Ausgaben leicht aus dem Felde schlagen wird. Über den textlichen Teil, der längst von der Gesamtkritik anerkannt ist, ist hier nicht der Platz zu urteilen. Wir hoffen, daß dieses Werk nun recht bald fertig vorliegen wird und wünschen ihm viele Abnehmer.

München Carl Conte Scapinelli

Wilhelm Steinhausen, Die Bergpredigt. Fünf Wandbilder in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. — Mit einleitenden Worten von Max Ludwig. Preis M. 1.50

»Von der ewigen Herrlichkeit der göttlichen Wahrheit, wie sie uns die Evangelien offenbaren, wollen diese Bilder sprechen. Sie können es, wie alle Kunst, nur in einer Gleichnisrede, das Irdische zu Hilfe nehmend, denn die Kunst kann sich nicht einfügen in die Reihe göttlicher Offenbarungen mit gleichem Rechte und gleicher Vollmacht, wie es das ewige Wort von Anfang an hatte und wie es durch seine Apostel und Jünger in der heiligen Schrift bezeugt wird. Darum wollen diese Bilder nur mit Scheu davon reden, gleichsam verhüllt, von ihm, der der Lehrer der Menschheit ist, und von dem, was er lehrte.« Mit diesen hochedlen Worten, die von Steinhausen selbst stammen und den Künstler, wie sein ganzes religiöses Schaffen klar beleuchten, leitet M. Ludwig die Erläuterungen ein, welche in das Verständnis der sinnigen, frommen Bilder einführen. Die Kompositionen wirken durch ihre Einfachheit monumental und ergreifend.

Aus Natur und Geisteswelt. 87. Bändchen: R. Graul, Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig, gebunden M. 1.25.

Ein Berufener weist in diesem schlichten Büchlein nach, wieviel die europäische Kunst seit den Tagen der Renaissance dem Einflusse Chinas und zumal Japans verdankt. Es wird wenige geben, deren Kenntnis sich durch diese von gründlichem Wissen getragenen Ausführungen nicht bereichert. Namentlich was das Rokoko und die Moderne anlangt, sind die verbindenden Fäden zwischen ostasiatischer und europäischer Kunst, wie Graul beweist, viel stärker als man bisher ziemlich allgemein annahm. Die vorliegende Nummer darf wohl als eine der besten der ganzen Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt« bezeichnet werden, in ihr sind wirklich Gemeinverständlichkeit und gediegenes Wissen aufs glücklichste vereinigt. Dr. Damrich.

Rudolf Hainach, Technik der Dekorierung keramischer Waren. 21 Bogen Okt. Geh. 6 M.; gebd. 6.80 M. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig.

Alle Verfahren, welche man zur Schmückung von keramischen Waren durch Glasuren, Angüsse, Farben, Metalle und Lüster verwendet, schildert uns der Verfasser in anschaulicher und instruktiver Weise. Gerade in unsern Tagen, in denen die Keramik wieder einen ungeahnten Aufschwung nimmt, ist dieses Buch nicht nur für den Fachmann interessant, auch dem übrigen Publikum vermittelt es manch interessante Tatsache.

Wien K. H.

Redaktionsschluß: 10. Dezember.

KLEINERE AUSSTELLUNGEN IN BERLIN

Die Vernachlässigung der religiösen Kunst durch die gewöhnlichen Galerien und Kunstsalons wurde ganz besonders fühlbar bei der Russischen Kunstausstellung in Berlin, die Schulte vor längerem veranstaltete, nachdem sie zuerst in Paris zu sehen war. Wir sahen zunächst 35 Heiligenbilder, vom 15. bis ins 17. Jahrhundert reichend. Sind sie zwar mit unserer Renaissance kaum zu vergleichen, so zeigen sie doch bei näherer Betrachtung auch Weiches und Individuelles. Wie diese spezifisch kirchliche Kunst vom Ende des 17. Jahrhunderts an weiterging, erfahren wir aus der Ausstellung nicht.

Dagegen lernen wir inmitten mannigfacher Analogien und Vorspiele zu unseren Neuerungen im malerischen Sehen einige religiöse Phantastik und Naturalistik kennen. Voran steht Michael Wrubel (geb. 1856). Sein Triptychon »Auferstehung« ist üppig in Symbolismen des Lichtes u. dergl.; sein »Engel des Todes« gleichsam aus Glasscherben zusammengesetzt; sein »Dämon« anscheinend ein Liebling der russischen Moderne — alles von einer Eigensprache, deren Verständnis und zumal religiöse Deutung uns schwer wird, die jedoch Überirdisches wenigstens erstrebt. Von Nikolaus Gay (1831—1894), der viel Biblisches malte, erinnert »Nach dem Heiligen Abendmahl« an manche unserer modernen Bilder mit religiösen Themen. Eine »Verkündigung« von Nikolaus Millioti und eine Bronze »Der Kopf des die Wechsler aus dem Tempel vertreibenden Christus« von Seraphim Sudbinin befriedigen unsere Erwartung von diesen Themen kaum. »Der Zug des Heiligen Wladimir« und »Eine religiöse Zeremonie« von Nikolaus Roehrich (geb. 1874) machen uns auf weitere Arbeiten gespannt.

Mehrere der vertretenen Meister lassen von ihren kirchlichen Arbeiten, von denen uns wenigstens erzählt wird, nichts sehen. So besonders zwei von den Freskomalern der kunsthistorisch gewichtigen Isaakskathedrale zu St. Petersburg (1819—1858): Karl Brüllow (1799—1852), bezeichnet als Führer der Romantik (die freilich zum Teil Biedermeier ist), und Theodor Bruni (1800—1875), der unseren Nazarenern ähnlich, doch malerisch überlegen sein soll.

Im übrigen herrscht das Porträt vor. Wladimir Borowikowsky (1758—1826) interessiert besonders durch zahlreiche Bilder vornehmer Damen, zum Teil recht duftig gemalt; Orest Kiprensky (1783—1836) beherrscht das Helldunkel, erscheint uns aber im Ölgemälde matter als in anderen Techniken; Dimitri Lewitzky (1735—1822), der niemals über die Grenze Rußlands kam und anscheinend viel Schule machte, zeigt zahlreiche Porträts, die sich dem Genre nähern, reich an feinen Übergängen der Töne; charakteristische Porträtbüsten bringt Fedor Schubin (1740—1805). Zahlreich sind auch Szenen von Witzblätterart, in denen dem bei uns bereits bekannteren Konstantin Somow (geb. 1869) Alexander Benois (geb. 1870) vorangeht, Leo Bakst (geb. 1867) zur Seite tritt. — Landschaften interessieren uns, zumal wenn sie als einen Gegensatz zu dem bekannten russischen Farbenglast (z. B. in den hier bereits bekannten Bauernbildern von Philipp Maliawin, geb. 1869) vielmehr düster graue Stimmungen, einen Ausdruck des Verfallenen u. dgl. zeigen.

Es gab noch manche Holzschnitzereien, Holzschnitte und holzschnittartige Gemälde. Die Einflüsse der Lithographie auf das Gemälde treten auch bei den Russen zutage; so in den etwas spielerischen Landschaften von Isaak Lewithan (gest. 1900) und bei dem scharf modernen, an Können reichen Porträtisten Valentin Serow (geb. 1865), auf den dort anscheinend besonders viel gehalten wird. Auch eine »Renaissance der Graphik« taucht in der jüngsten Zeit auf.

Aus den Berliner Kleinausstellungen von 1907 hält sich uns kaum eine so gut in der Erinnerung wie die von Hieronymus Cairati im Salon Schulte. Der Künstler, geboren 1860 in Trient, Schüler für Architektur und Malerei in Mailand, seit 1894 in München seßhaft, ist seit längerem in zahlreichen Kreisen wohlangesehen und beliebt, auch ob seines persönlichen, sozusagen patriarchalischen Wirkens als Vertreter der italienischen Künstlerschaft. Seine Werke, zumeist italienische Landschaften mit stimmungsvollen Architekturen, besitzen etwas ausgesprochen Vornehmes, mit einer Neigung zum Phantastischen und auch Sentimentalen. Man weicht wohl schwer der Versuchung aus, ihn als einen »zweiten Segantini« zu betrachten. Seine Berliner Kollektivausstellung war beeinträchtigt durch das Fehlen eines Verzeichnisses und hat lange nicht so viel Aufsehen gemacht, wie sie es verdiente. Neben einigen spezielleren Architekturmalereien fielen uns namentlich Bilder mit Abendsonne in rötlichem Laub, mit einer besonders mannigfaltigen Kunst in der Darstellung der Wolken auf. Einigemal scheint der Künstler in unnötiger Weise von impressionistischen Einflüssen mitgerissen zu sein.

Das Vornehme und speziell Weiche dieser Kunstwerke war um so wohltuender, als die damals gleichzeitig mit ihm ausstellenden Künstler zumeist gerade derartiges vermissen ließen. Am ehesten gefielen uns dabei, als einigermaßen eigenkräftig, die Lichtstudien aus dem Meer und ähnliche Bilder von A. Fahlcrantz. Daneben gab es nennenswerte Blumenstudien von Louise E. Perman, Landschaften von H. M. Lemme.

Die Aachener Ausstellung für christliche Kunst erinnerte uns u. a. (Chr. K., IV. Jg., H. 4, S. 94) an die Gold- und Silberschmiedearbeiten von Ashbee in London, die bereits als teilweise mustergültig bekannt sind. Sie fügte nicht nur Entwürfe desselben für Kirchen hinzu, sondern stellte ihm auch den noch weniger bekannten Harry Wilson zur Seite. Unterdessen war uns dieser reichlich vorgeführt worden in der »Ausstellung der englischen Abteilung von The international society of sculptors, painters and gravers« Oktober 1907 zu Berlin bei Schulte. Neben mehrfachen Schmuckstücken in Polyglyptik, zum Teil kirchlich (Silberkreuze, Altarring, »Madonnenbrosche« usw.) gefiel uns besonders sein »Dekorationsentwurf für die Ostseite der St. Bartholomäuskirche in Brighton«, einen Altar und dahinter die Apsis mit Marienbild in vornehmer und weicher Farbenstimmung darstellend. Eine »Gruppe schlafender Engel« aus Bronze zeigte drei im Kreis um ein Kreuz gelagerte Engel (25. April 1905). Guten polyglyptischen Schmuck (Silberkelch, Kreuze und Weltliches) stellte auch J. Paul Cooper aus.

Einige Graphik erneute uns Bekanntschaften, die wir im Kupferstichkabinett gemacht hatten (ausführlich in Chr. K., II. Jg., H. 6, S. 148—150). Von D. Y. Cameron gab es jetzt neben schönen Stadtbildern die Radierung eines Kircheninterieurs: »Die fünf Schwestern von York«. Unser damaliges Interesse für Alphonse Legros wurde aufgefrischt durch eine Radierung »Tod des heiligen Franziskus«. Von William Strang kehren radierte Volksszenen wieder, unter ihnen einige mit Christus; sie erinnern auffallend an die realistische Bibelkunst E. v. Gebhardts. Im übrigen sind namentlich seine Tischszenen interessant, wenn auch die Haltung der Personen nicht immer verständlich wird. Seine Ölgemälde sind gar sehr dekorativ, zeigen aber eine wirkliche Kunst der vollen und doch ausgeglichenen Farben. Ähnlich ist die vornehme Ruhe im Kolorit bei Robert Anning Bell (besonders »Ein Geheimnis« und die sehr charakteristisch feinfarbige Temperamalerei präraffaelitischer Art »Ohnmächtig«) sowie bei Charles Hazelwood Shannon, dessen Porträts den Farbenauftrag allerdings bis zu derben Graten steigern, und dessen Lithographien usw. uns wie

derum seine Eigenkunst in der Behandlung des Wassers und Nebels und Lichtes zeigen.

Ölgemälde mit religiösem Thema sind »Des Hirten Stern« von Francis H. Newbery, sowie die »Kreuzabnahme« von Charles Ricketts, dessen uns schon bekannte Forcierung hier mehr nur eine Nachtskizze hervorbringt. An Weltlichem seien weiter erwähnt die Künste, mit denen die Radierungen u. dergl. von Joseph Pennell in die Stimmungen der Londoner Stadtbilder eindringen. »Charing Cross«, von ihm bei Nacht dargestellt, erscheint in feinem hellem Licht auf einer der Lithographien, durch die wir hier James Abbot Mc Neill Whistler † neu und günstig kennen lernen. Unbekannt waren uns auch die gut phantastischen Zeichnungen von Edmund J. Sullivan (»Die Vision der Sünde« nach Tennyson, »Erwachen des Chaos« u. dergl.); einen »Ikarus« und andere stimmungsvolle Radierungen bringt in ähnlicher Art Sir Charles Holroyd.

Im Porträt, worin ja die Meisterschaft der Engländer bekannt ist, stört ein gar weitgehendes Vereinfachen bei Berühmten, wie John Lavery (dessen »Marktplatz in Tanger« uns eher erfreut) und George Sauter; neu und sympathisch waren uns die Einzelporträts von Harrington Mann sowie eine Bildnisgruppe von G. W. Lambert, während Charles Furse † wohl nur als Gewand- und Maskenporträtist in Betracht kommt. Ein Bild aus Maeterlinck und eine »Arbeit« gibt Gerald Moira.

Landschaften von W. L. Bruckman sind eigenartig, von Frank Mura (großenteils Kohlezeichnungen) weich, von Grosvenor Thomas interessant wie stets; Blumenstücke von Stuart Park in feinster Zartheit.

Mit einem Marmorrelief »Mutterpflichten« von A. G. Walker beschließen wir den Bericht über diese englische Kollektion.

Phantastische, karikierende, satirische und naturalistisch-charakterisierende Darstellungen konnte man innerhalb der Berliner Kleinausstellungen des Jahres 1907 nicht nur bei einer eigens der Karikatur gewidmeten Veranstaltung im Secessionsgebäude kennen lernen. Diese war reich an virtuosen Zeichenkünsten, im übrigen ohne Anreiz zu einem intimeren Verweilen. Auch sonst kehren derartige Werke immer wieder, zumal in graphischen Kunststücken der Franzosen. Salon Casper wählt geschmackvoll einzelnes aus; Salon Gurlitt brachte von dem 1903 verstorbenen Henry de Toulouse-Lautrec Lithographien, Zeichnungen usw. Der phantasievolle Humor, den die Kalenderzeichnungen des Nürnbergers Bek-Gran in einer der überquellenden Ausstellungen des Salons Wertheim entfalteten, hat allerdings weniger Aufsehen gemacht.

Gustav Klimts »vielumstrittene Monumentalwerke« waren bei Keller & Reiner zu sehen, und zwar nach einer Umarbeitung des in Wien bekannt gewordenen Zustandes.

Das Kunstgewerbemuseum veranstaltete eine Ausstellung Max Koch. Der Künstler ist jedenfalls ein Meister des großdekorativen Figurenbildes. Wir lernten zahlreiche Wand- und Deckengemälde kennen, einschließlich gemalter Aufnahmen südlicher Bauten des Barock und des Rokoko, in deren Geist unser Künstler weiterarbeitet.

Dr. Hans Schmidkunz

AUSSTELLUNG VON WERKEN DER DIEZ-SCHULE

Es war eine der glücklichsten Unternehmungen, welche die rührige Firma Heinemann seit ihrem Bestehen veranstaltete, eine retrospektive Schau über die glanzvolle Tätigkeit Meister Diez' und seiner Gefolgschaft aus den Jahren 1870—1890 dem größeren Publikum zu bieten. Man war überrascht, erstaunt und erfreut zugleich, einmal all die Vorzüge Altmünchener Kunst und Tradition so recht von Herzen genießen zu können. Zwar der Eingeweihte wußte ja längst, welch verborgene Schätze teilweise noch ungehoben, aber wohlbehütet in Ateliers oder Privatbesitz ruhten, die von der augenblicklichen Strömung, die den Tag beherrscht, weniger beachtet wurden. Man wird aber schon jetzt, wo ein abgerundetes Bild nur eines Teiles der Münchener Malerei aufgerollt wurde, eine bedeutende Korrektur in den Anschauungen von deutscher Kunst und deren Verhältnis zum Auslande eintreten lassen müssen, zumal wenn wir sehen, daß schon vor den sogenannten französischen Bahnbrechern es in Bayerns Hauptstadt eine Zeit gab, die ganz unabhängig von fremden Einflüssen moderner, malerischer sah, als die französische Hauptstadt selber in ihren besten Vertretern, ja, daß selbst einer ihrer Besten, Courbet, bedeutende Anregungen dort holte, wo ein Leibl im Kreise seiner Kollegen nach den höchsten Idealen positiver Malerei strebte. Nach absoluter Malerei neigt auch alles hin, was all diese Jünger, die sich um Wilhelm Diez geschart, zu schaffen unternahmen, dabei versuchte ein jeder seine Eigenart auszuprägen, und hier sehen wir, wie der Meister seinen Schülern vollkommenste Freiheit läßt, wenn es sich nur um Kunst handelte. Mögen gemeinsame Berührungspunkte, gewisse Schuleigentümlichkeiten, die ja nie und zu keiner Zeit zu verleugnen sind, durchscheinen, sie hinderten nicht die Entwickelung der Persönlichkeit. Wenn man die dreiundeinhalbhundert Werke überblickt, so offenbaren sich ebenso viele Handschriften als Künstler. Von der spitzen, zeichnerischen Behandlungsweise in der Art der altdeutschen Meister bis zum breiten, vollen, saftigen Vortrag, wie ihn etwa ein Veronese oder Tiepolo bevorzugte, ergibt sich ein abwechslungsreiches, eigenartiges Bild, das nirgends Nüchternheit oder akademische Starrheit verrät. Überall ein ernstes Streben und Wollen, künstlerische Absichten, auch wenn mitunter das hochgesteckte Ziel nicht erreicht wurde. Und gerade dies ist's, was diese Ausstellung so wertvoll, interessant und lehrreich macht, zumal wenn man im Geiste die großen Ausstellungen vorbeiziehen läßt mit ihrem Aufgebot der breitesten Mittelmäßigkeit und eines stolz sich gebärdenden Dilettantismus.

Gar mancher aber, der im besten Sinne anfing und auf dem schönsten Wege zur hohen Kunst war, wich von der Bahn ab. Mögen hier Schwäche oder der wirklich bittere Kampf um die Erhaltung der Existenz vorgeherrscht haben, gleichviel, bedauerlich ist und bleibt es, wenn wir den einen oder anderen Künstler später so »verändert« wiedersehen. Sonderbar ist es auch, daß so manches Talent mitunter das Entgegengesetzte in der Kunst zu erstreben versuchte, als seiner Natur entsprach, es folgte alsdann mehr den Eigenarten fremder Künstler als dem eigenen Geiste, der eigenen Kraft. Auch von solchen spricht diese Ausstellung eine beredte Sprache, sowohl von schon längst dahingeschwundenen wie von solchen, die noch unter den Lebenden weilen.

Greifen wir nun aus der Fülle des Gebotenen nur das Bezeichnendste heraus, so sehen wir neben den Werken des Künstlerpädagogen Diez selbst, abgesehen von einigen Bildern, die mehr als Vervollständigung des Gesamtbildes zu betrachten sein dürften, vor allem eine Reihe hervorragender Studienköpfe, die zum Vollendetsten gehören, was die Münchener Schule hervorgebracht hat. Carl Mayr-Graz, Alois Erdtelt, Joseph Weiser, Ludwig Herterich, Heinrich Weber, Frank Duveneck, Wilhelm Dürr, Wilhelm Räuber, Robert Schidin, Max Thedy nehmen hier die erste Stelle ein. »Der Raucher« von

Erdteilt aus dem Jahre 1879 kann ruhig den Vergleich mit Manet aushalten. Hervorragend ist »Der würdige Kardinal im traulichen Gemache vor der Orgel« von Ludwig v. Löfftz. Erinnerungen an die alten Niederländer tauchen auf. Dann August Holmberg mit mehreren Arbeiten, unter diesen der brillant gemalte »Kirchenchor aus S. Maria Novella in Florenz«. Wilhelm Trübner ist mit mehreren Bildnissen aus seiner besten Zeit vertreten, Ludwig Herterich mit der virtuosen Skizze zu seiner »Johanna Stegen«; Gotthard Kuehl mit blendenden kleineren Genredarstellungen, die sich taufrisch und leuchtend in der Farbe erhalten haben. Von Ernst Zimmermann ist eine kleine Kollektion, hauptsächlich Porträtstudien, in eminenter Trefflichkeit vorhanden; von Konrad Weigand »Die Hochzeit Herzog Georgs des Reichen« und »Der erste Schäfflertanz in München«, eine geistreiche Farbenskizze.

Die früh verstorbenen Künstler Moritz Weinholdt, Viktor Weishaupt, Hermann Ziebland, Gustav Laeverenz, Josef Squindo, sind ausgezeichnet vertreten, ebenso ragen noch hervor, um nur einige Namen zu nennen: Maximilian Dasio, Adolf Hengeler, Paul Höcker, Robert Schmidt, Julius Schrag, Alphons Spring. Man sieht eine reiche Abwechslung von Talenten und Kräften. Jeder für sich beansprucht in seinen Werken unser vollstes Interesse, das aber uur durch eingehende Betrachtung gewonnen werden kann.[1])

Franz Wolter



Die Herz Jesu-Glocke der Hl. Kreuzkirche in Donauwörth
Text S. 52 der Beilage

DIE WEIHNACHTS-AUSSTELLUNGEN DER ATELIERS »W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER« UND DER »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN« IN MÜNCHEN

Warum sollen die der angewandten Kunst dienenden Institute nicht auch Weihnachtsausstellungen machen da sie doch jedes Kaufhaus, jedes größere Geschäft, jeder Laden hat. Oder sollte etwa die »Bedarfskunst« in der kauffrohen Zeit abseits stehen, nur weil sie um so viel besser ist als anderes? Und so stellten denn die beiden Vereinigungen dieser Tage der Nachfrage nach künstlerischen Arbeiten gerne zur Schau und zur Verfügung, was nur überhaupt für die Kauflust in Frage kommt.

Die Ausstellung der »Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst«, München, Hohenzollernstraße 23, hat es sich besonders angelegen sein lassen, durch Reichtum des Gebotenen zu gewinnen. Es waren vollständige Wohnräume nebst Beleuchtungskörpern, Teppichen, Vorhängen etc. nach Entwürfen von O. Blümel, W. von Debschitz, [illegible], H. Lochner, M. Pfeiffer, O. Reynier, H. Schmithals, Fritz Schmoll v. Eisenwerth u. a. da. Ferner Gemalde, Zeichnungen und graphische Arbeiten von Professor Karl Schmoll v. Eisenwerth u. a. Kunstphotographien von W. von Debschitz-Kunowski. Endlich zahlreiche kleine kunstgewerbliche Darbietungen von verschiedenen Künstlern, also Schmucksachen, Metallarbeiten, Schnitzereien, Holzarbeiten, Gläser, Porzellan, Keramik, Serpentinstein-Arbeiten, Stickereien, Webereien, Spitzen, Graphik, Ex libris und buchgewerbliche Arbeiten, Spielzeug usw. Eine lange Liste! Aber spiegelt sie denn auch nur einigermaßen die Ausstellung wieder? Nein. Denn das Wort ist stets nur Symbol — und so gänzlich fehlt ihm die spezielle Farbe, die eigenartige Linie ... durch die aber gerade die Arbeiten der Debschitz-Werkstätten so frisch, so geschmackvoll, so rund, so fertig vor uns hintreten.

Die verschiedenen Innenräume waren es nicht am wenigsten, die in ihrer Gesamtheit ein großes Bild vor dem Beschauer aufbauten. Da sie sich so geschlossen, so nach jeder Richtung abgestimmt darboten. Unmöglich, daß einen hier etwas verletzt. Übrigens kam den einzelnen Salons usw. noch zu gute, daß sie sich diesmal meist in kleineren Raumabmessungen als auf der Herbstausstellung gefielen, und so zur Intimität noch die Übersichtlichkeit gesellten; mit anderen Worten: dieses Mal waren es wirkliche Wohnräume.

Hatten aber so die Innenarchitekten mit Lust und Liebe ihres Amtes gewaltet, so waren auch die Vertreter der »freien Kunst« keineswegs müßig geblieben und manch' hübsches und hübsch gerahmtes Blatt fiel uns also bei unserer Wanderung auf. Ja selbst manches sinnige, innige Bild — wenngleich ich nicht verschweigen will, daß mir die Gemälde usw. der Debschitzschen Kunsthochschule als Werke absoluter Malerei genommen nicht immer vollgültig erscheinen. Dazu sind sie mir zu zierlich, stilistisch zu elegant, oft auch zu dekorativ, sind sie mir zu viel Flächenschmuck, zu viel

[1]) Die Kollektion ist seit 2. Januar bei Schulte in Berlin ausgestellt und wandert von dort nach Düsseldorf, Frankfurt, Leipzig und Dresden. D. R.

Lied und viel zu wenig Epik. Aber wer so zeichnen, malen, in die Natur sehen lernt, wie es diese Blätter spiegeln, trägt dennoch reichen Gewinn davon, denn er muß je nach Veranlagung, ein graziöser Buchschmuckkünstler, ein vornehmer Illustrator, ein dekorativer Maler von nicht geringen Qualitäten — vor allem aber ein geistvoller Meister der Nutzkunst werden.

Was ich soeben niederschrieb klingt ein wenig dunkel. Aber richtig ist es darum nicht minder, daß nur aus einem so innigen eigenartigen und geistvollen Naturstudium, wie es die Debschitzschule pflegt, jene stilistische Sicherheit, die gewählte Eleganz der Form und Farbe und die Freude an der Beherrschung des Materials hervorgehen konnten, welche uns heute an den Arbeiten des Instituts, an dessen Kleinkunst zumal entzücken. Ja, die spezifische »Debschitznote« adelt und ziert vielleicht zu allermeist die hohen, wie mit Tau beschlagenen Gläser, die edelgeschnittenen Serpentinsteinschalen, die kluggedrechselten Holzgefäße in warmem Zinnoberrot, den feingliedrigen, linienanmutigen Frauenschmuck, die zieren Bucheinbände, die Textilien.

Zieht man so die Summe dessen, was die »Ateliers und Werkstätten der angewandten Kunst« leisten, oder gar erst das Gesamtinstitut, so kann man sich einer Frage an die Zukunft kaum erwehren. Wird der Staat diese ausgezeichnete Kunst und Gewerbeschule übernehmen? Wird auch sie uns verlassen, um auf fremdem Boden heimisch zu werden?

Doch ich möchte mich jetzt den »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk« zuwenden. Auch deren Ausstellung war sehr sehenswert, wenngleich nicht auf einen so heiteren, festlichen Ton gestimmt, als die andere. Auf die Kleinkunst der »Vereinigten« beziehen sich freilich diese Worte nicht. Die ist stets erlesen. Nein, was ich sagen will ist das: dadurch, daß die Ausstellung der »Vereinigten« ein solches Überwiegen einer einzelnen Künstlerindividualität zeigte — Bruno Paul beherrscht die »Vereinigten« beinahe gänzlich — war sie auch ein wenig monoton, karg, farbenarm nach der Seite der Raumschöpfungen hin. Man höre und — urteile übrigens selbst! Also: Grosses Speisezimmer in Mahagoni; kleineres Speisezimmer, Holz, deutsche Eiche, gebeizt; Schlafzimmer, grau, Ahorn; Herrenzimmer, Holz, Eiche gebeizt, mit Wassereiche; kleines Empfangzimmer und nochmals ein Schlafzimmer und endlich noch ein Kinderzimmer, alles von Bruno Paul. So nahe aneinandergerückt, müßten selbst die Schöpfungen der schaffensfreudigsten, überquellenden Phantasie ein wenig ermüden; daß aber Pauls Stärke gewiß nicht in einem großen Reichtum an Formen etc. liegt, werden selbst seine eifrigsten Verehrer zugeben müssen. Dagegen verfügt er über andere Vorzüge. Er weiß mit feinem Takt einem Material alle Schönheiten abzugewinnen und mit sehr wenigen Ziermitteln, indem er z. B. schwarzes Holz auf graues legt, zu siegen. Selten stören nun auch in seiner Formensprache, in der Art und Weise, wie er ein Möbel formal durcharbeitet, Extravaganzen und an Stelle der »Note um jeden Preis« trat eine noble persönliche Reserve: all sein Hausrat etc. könnte wohl kaum noch einfacher sein, denn die blanke Fläche, das Rechteck, die Gerade im Aufbau und die gerade Linie in der Hinlagerung dominiert. Eigentümlich ist ihm die raffinierte Ausnützung geschliffener, dicker Glasflächen als dekoratives, ja malerisches Schmuckmittel, wie er übrigens auch meisterhaft versteht, ein Bild zu rahmen. Darin glänzt er geradezu. Und der Gesamteindruck einer Bruno Paulschen Raumschöpfung? Nun, ich deutete ihn ja schon an . . . es ist der kühler Vornehmheit, männlicher, ich möchte fast sagen, norddeutscher oder englischer Eleganz. Noch müßte ich mit den Schöpfungen von Professor Krüger, seinem Salon in indischem Rosenholz, dem Schlafzimmer, das einen gediegenen Eindruck macht, sowie mit anderen Interieurs mich beschäftigen. So hat beispielsweise Architekt Haiger ein sehr bemerkenswertes Herrenzimmer, in kecken Farben gehalten, beigesteuert, und das schöne Herrenzimmer von Erler-Samaden sollte auch seine Würdigung erfahren. Ein überaus gefälliger, sympathischer Raum.

Moritz Baron Lasser-München.



Die Ludwigs-Glocke der Hl. Kreuzkirche in Donauwörth

Text S. 52 der Beilage

ENTWÜRFE ZU EINEM SPECKBACHER-DENKMAL

Mitte November v. Js. beherbergte die tirolische Landeshauptstadt eine kleine, aber wirklich fesselnde Kunst-Ausstellung. Im Kongreßsaale des Landhauses hatte das Speckbacher-Denkmalkomitee die zum ausgeschriebenen Wettbewerb eingelangten Entwürfe für ein Denkmal des vaterländischen Helden Speckbacher — eines der bekanntesten und markantesten Volksführer von 1809 — zur öffentlichen Besichtigung aufstellen lassen.

Das Denkmal selbst soll anläßlich der anno 1909 einfallenden Jahrhundertfeier des tirolischen Befreiungskrieges, am Paschberg nächst der Sillbrücke bei Innsbruck errichtet werden; an derselben Stelle, wo Speckbacher durch sein zielbewußtes Eingreifen und löwenkühnes Vordringen bei den drei bekannten Bergiselschlachten den Franzosen und ihren Verbündeten jene Niederlagen bereiten half, die damals den Kriegsruhm der Tiroler durch ganz Europa bekannt machten.

Zum Wettbewerb waren ausschließlich Tiroler Künstler eingeladen worden. So bot denn die Ausstellung, wenn auch nicht alle Tiroler Künstler auf derselben vertreten waren, uns Tirolern immerhin eine ganz interessante, kleine Heerschau über unsere Künstlerschaft.

Drei der eingelaufenen Entwürfe — sämtlich von geborenen Tirolern — wurden vom Preisrichterkollegium prämiiert und sollen nun in die engere Konkurrenz kommen: es sind die Entwürfe mit den Kennworten: »Tirol« (von Edm. Klotz-Wien) — »Mander, dreinschlag'n« (von Christian Plattner-Innsbruck) — und »Für Gott, Kaiser und Vaterland« (von Perathoner-München). Der Entwurf von Klotz wurde mit dem 1. Preise von 3000 Kronen ausgezeichnet. Auf einfachem Steinsockel sehen wir die markige Gestalt Speckbachers in Tiroler Bauerntracht, barhaupt, den Blick in gespanntester Aufmerksamkeit auf den Feind gerichtet, die Rechte an dem noch gesenkten Säbel, der aber im nächsten Moment

sich zum Kommando heben, und die todesmutigen Tiroler anfeuern wird, »dreinzuschlag'n für Gott, Kaiser und Vaterland«. Diesem Entwurf ist auch ein exakter Plan des geforderten Unterbaues, sowie eine prächtige Reliefskizze des Paschberges samt dem eingefügten Denkmal beigegeben. Alles in allem weist er sich als das Werk eines reifen, zielbewußten Meisters aus, der sich klar bewußt ist, was er will, und auch die Kraft hat, es formvollendet durchzuführen. Der zweite Preisträger (Preis 2000 Kronen) Christian Plattner hat das Motto gewählt »Mander, dreinschlag'n«, jenes bekannte geflügelte Wort von 1809, vor dem die Scharen Napoleons »das Gruseln gelernt« haben. Plattner hätte nicht treffender wählen können: dieses Motto kennzeichnet allsamt den Charakter des dargestellten Helden, die Art der Darstellung und den Künstler selbst. Plattners Speckbacher wurde auch vom Publikum vielmals als der beste bezeichnet. An ihm tritt vor allem der ganz vom Grimm gegen die Fremdherrschaft durchglühte Vaterlandsverteidiger hervor, während beim Klotzischen Projekt der Stratege und Kommandant die Oberhand behält. In der Gewandung ist er noch um einen Ton lokaler, als der Speckbacher von Klotz; er trägt den hohen Unterinntaler Hut und den traditionellen Wettermantel. Auch er umspannt mit der noch gesenkten Rechten den Säbel; die zur Faust geballte Linke und die ganze Gestalt verrät den Grimm, der des Mannes Seele aufwühlt — und das ganze Tiroler Volk aufwühlt. Dies Volk, die Genossen Speckbachers hat denn Plattner auf seinem Denkmal auch mitreden lassen wollen. Anders ist es mit der Art ihrer Ausführung. Die je zwei Landesverteidiger darstellenden freien Gruppen rechts und links, von denen besonders die eine mit dem Kapuziner ein auf unserer Ausstellung sonst nirgends verwertetes historisches Moment bringt: die Teilnahme des Tiroler Klerus am Kampfe für Gott, Kaiser und Vaterland haben wohl die meisten Beschauer befriedigt. Mißlicher bestellt ist es um die aus der Freiskulptur in das Relief übergehende Gruppe, aus deren Mitte Speckbacher eben heraustritt — künstlerisch genommen zu wenig heraustritt. An sich ist die Gruppe vom künstlerischen, historischen und psychologischen Standpunkt aus betrachtet vortrefflich. Es sind lauter Prachtgestalten, echte Männer aus dem Volk der Berge, in Plattners charakteristischer Großzügigkeit gegeben. Allein auf dem Denkmal wird diese kompakte Gruppe, mit der die Figur des eigentlichen Helden zu eng verbunden ist, letztere um ihre Wirkung bringen. Noch fataler ist die Zusammenschweißung der Gruppe mit einem architektonischen torartigen Hinterbau; der bringt vor allem uns um den Eindruck der Realität, den der Künsler doch — wie schon sein Motto sagt — anstreben wollte.

All diese monumentalen Umbauungen des eigentlichen Monumentes, durch welche zahlreiche Aussteller gesündigt haben — und Plattner eben auch ein wenig — reißen uns aus dem herrlichen Milieu, in das unser Denkmal zu stehen kommt, heraus — wer den Paschberg-Abhang mit seinen natürlichen Felsen, wo eben Speckbacher in der Tat gestanden', kennt, der weiß, was dies Milieu künstlerisch wert ist! — und versetzen uns rettungslos in eine Ruhmeshalle'!

Fassen wir den Eindruck zusammen: der zweite Preisträger hat sich uns dargestellt als Künstler, von dem die Kunst und spezifisch die tirolische Großes zu hoffen hat, wenn er auch heute noch etwas in Sturm und Drang steckt — denn diese waren es, und nicht mangelndes Verständnis — die ihn zu manchem verleiteten, was in der gegebenen Form jedenfalls nicht zur Ausführung gebracht werden kann.

Der dritte Preisträger Perathoner, ein ganz Junger, hat uns ein neues historisches Motiv aus Speckbachers Geschichte zur Anschauung gebracht, aber auf eine Weise, die unseres Wissens weder vom Publikum noch von der Künstlerschaft anerkannt wurde. Dadurch sei die allgemeine künstlerische Befähigung des Preisbewerbers durchaus nicht in Abrede gestellt; es ist schon fertigen Meistern passiert, daß sie einmal in einer Arbeit das Ziel verfehlten; das beweist noch gar nichts gegen den Künstler. Aber es muß gesagt sein, daß wir Tiroler ein Projekt nicht ausgeführt sehen möchten, das, abgesehen von den kolossalen Umbauungen — jeder Unbefangene würde ja da in Speckbacher einen Festungsverteidiger oder Eroberer sehen — unsern Helden zu einseitig und gar nicht als das, was er uns gewesen, hinstellt. Gegen die künstlerische Verwertung von Speckbachers Sohn Anderl ist absolut nichts einzuwenden — der elfjährige Knabe wollte bekanntermaßen mit dem Vater kämpfen, und als ihn der fortschickte, machte er Jagd auf die feindlichen Kugeln, die hinter den Kämpfenden in den Boden schlugen, und brachte sie dem Vater, sobald er merkte, daß die Munition ausging. Mehrere Wettbewerber haben dies Motiv glücklich verwendet — Bachlechner hat gerade durch die Mitverwendung dieses Motivs ein psychologisches Problem gelöst, das glänzender nicht mehr gelöst werden könnte. Allein Perathoner führt uns in Anderl nicht den jungen Mitkämpfer, den echten Sohn des Vaterlandshelden vor, sondern nur ein zaghaftes Kind, das sich an seinen Vater schmiegt, und Speckbacher selbst wird aus dem Vaterlandsverteidiger und Volksführer lediglich zum Schützer seines Kindes.



Die Cassians-Glocke der Hl. Kreuzkirche in Donauwörth
Text S. 52 der Beilage

Dies sind die preisgekrönten Arbeiten unseres Wettbewerbes.

Unter den »nicht gekrönten« findet sich noch manches Bedeutende und Interessante. Wir sahen da Proben anerkennenswerten Schaffens, neben bescheidenen Werkstattarbeiten und bedauerlichen, mitunter komischen, aber für den Beschauer in gewissem Sinn instruktiven Verirrungen mancher Talente. Leider gestattet der Raum



Die Philomenaglocke der Hl. Kreuzkirche in Donauwörth
Text S. 52 der Beilage

ein näheres Eingehen nicht. Darum müssen wir uns beschränken, auf die tüchtigen Entwürfe von Öfner (Motto »Es ist Zeit«) und Bachlechner-Hall (Motto »Auf zum Sturm«) hinzuweisen. M. Rumer

DIE DEUTSCHNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

III.

Die Deutschnationale Kunstausstellung in Düsseldorf — und das gleiche dürfte heute wohl bei jeder etwaigen anderen »deutschnationalen« Kunstausstellung der Fall sein — ist nicht etwa in dem Sinne eine deutschnationale, daß sie eine nationale Einheit bekundete, die anderen nationalen Einheiten klar und nachweisbar gegenübergestellt werden könnte. Ebensowenig erweist sie sich als eine Summe von Einheiten, die bei bestimmten gemeinsamen Grundcharakterzügen unter sich durch ebenso bestimmte Artunterschiede getrennt wären. Man kann also aus ihr nicht ohne weiteres ersehen, was heute deutsche Kunst heißen müsse; man kann nicht Kennzeichen abstrahieren, die einem deutschen Kunstwerke unterscheidend zukämen, und denen englisch-nationale, französisch-nationale usw. ohne weiteres gegenübergestellt werden könnten. Nur davon vermag sie ein Bild zu geben, was und wie in unseren Tagen auf deutschsprechendem Gebiete von Jüngern der bildenden Kunst gestrebt, geschaffen und auch geirrt wird. Ein abschließendes Urteil über den Stand der gesamten deutschen Kunst oder auch nur über die einzelnen Kunstzentren läßt sie nicht zu.

Nicht einmal von der Düsseldorfer Kunst und Künstlerschaft selber vermag die Düsseldorfer Ausstellung ein wahrheitsgemäßes Bild zu geben; es fehlen Namen, die nicht fehlen sollten, und es häufen sich Darbietungen von solchen, die durch eine geringere Zahl ebenso scharf in ihrer Eigenart charakterisiert wären; ich sage das nur um des Gesamtbildes als solchen willen: denn wer möchte z. B. nicht gar gerne noch mehr der virtuosen und lichtklaren Aquarelle E. Dückers oder H. Mühligs beisammen sehen? Immerhin aber darf man sagen: von einzelnem abgesehen, gibt die Ausstellung wenigstens ein genügendes Bild von dem künstlerischen Schaffen in Düsseldorf, zunächst auf dem Gebiete der Malerei, dann der Plastik, der Graphik, der Architektur und des Kunstgewerbes. Und dieses Bild ist im großen und ganzen ein erfreuliches. Es zeigt wetteiferndes Fortschreiten in ernster Arbeit, die, durch die Stürme der Gegenwart beeinflußt, hie und da Wichtiges beiseite setzt, was sie später wird nachholen müssen; es zeigt hinlängliche Selbständigkeit gegenüber dem bestechenden Fremden, wachsende Freude an dem Studium des bewährten Alten; es zeigt ganz besonders in der Landschaftsmalerei regsame Liebe zur heimatlichen Umgebung und sinniges Verständnis für deren schlichte Reize; es zeigt altgemütliche und modernere Versuche, das Düsseldorfer Genrebild nicht ganz untergehen zu lassen; es zeigt eine vorherrschend maßvolle Verschiedenheit in der Betonung des Kolorits oder der Zeichnung und dieser oder jener ältern oder neueren Technik; es zeigt aber auch hie und da Köpfe, in denen Eigensinn und Verwegenheit spuken; aber selbst diese verleugnen sich doch nicht so ganz als Düsseldorfer Künstler. Es ist auch in diesem Sinne wahr: in den Düsseldorfer Sälen der Ausstellung weht Düsseldorfer Luft. Aber auch nur von den Düsseldorfer Sälen läßt sich so etwas sagen. Bei den übrigen Sälen haben wir es eigentlich nur mit den einzelnen Künstlern und den einzelnen Darbietungen zu tun. Kaum zeigen hie und da geschlossene Genossenschaften gemeinschaftliche Charakterzüge. Am ehesten möchte das etwa noch bei Karlsruhe der Fall sein, und tatsächlich läßt sich in den Karlsruher Räumen trotz der mosaikartigen Beschickung derartiges empfinden.

Nachdem aber, wie sich das auch eigentlich von selbst versteht, die Ausstellungsleitung die Räume, freilich ohne allzugroße Ängstlichkeit, nach lokalen Rücksichten verteilt hat, wird die Durchwanderung sich dieser Richtschnur im allgemeinen anschließen müssen. Die Plastik muß dabei etwas zu kurz kommen; denn die plastischen Werke sind zu großem Teile arg über das Ganze zersplittert.

An die Spitze der Betrachtungen möchte ich die Aquarellausstellung mit ihren Begleiterinnen der Guasch- und Tempera-Malerei stellen. Diese in sich geschlossene Abteilung ist eben eine ganz außerordentliche, ebenso wertvolle als lehrreiche Darbietung. Über 120 Künstler aus zirka 20 Orten haben dazu durchweg mit ihrem Besten beigetragen, und nur Vereinzeltes ist rundweg abzulehnen. Die Aquarellausstellung ist fast ohne Einschränkung Kunst im besten Sinne des Wortes. Sie zeigt uns, was die Aquarellierkunst schon vor vielen Jahrzehnten gewesen ist (Rud. v. Alt-Ausstellung und Menzel-Sammlung), und zeigt, was sie für heute geworden ist, wie sie sich vorsichtig von dem einen oder anderen herkömmlichen Gesetze frei gemacht hat, das nicht aus dem Wesen der Sache, sondern aus den Verhältnissen hervorging; sie zeigt, welche Kraft der Wirkung in Licht, Farbe und Zeichnung erreicht werden kann, ohne der aquarellistischen Eigenart zu widersprechen und in fremdes Gebiet hinüberzugreifen; sie zeigt aber auch, wie die Natur des Aquarelles, man könnte sagen, wie die Spitze des Haarpinsels die Liebe zum einzelnen innerhalb des Ganzen beim Künstler wie beim Genießenden fördert. Und so finden wir hier, in zahlreichen Beispielen vor Augen gestellt, eine breite Skala vom Zartesten und fast Nebelhaften — zum äußersten steigert sich dies in den etwas japanisierenden Farbenbildchen von K. Staudinger (Dachau), die wie in der Laterna magica aus dem braunen Hintergrunde hervorblicken, — bis zu einer

die Leuchtkraft der Ölfarbe fast in Schatten stellenden Farbenglut, die in einigen Bildern von H. von Bartels (München) die äußerste Grenze des Zulässigen erreicht haben dürfte.

Eine vorzügliche Mitte halten die beiden bereits erwähnten Düsseldorfer Prof. Eugen Dücker und Hugo Mühlig, der erstere mehr den Nordländer, der letztere südlichere Natur zeigend, bei jenem hervortretend die feine, sinnige, poetisch-lyrische Empfindung bei luftheller Klarheit, bei diesem vorherrschend Farbe und Sonne, lebendige Bewegung, spielende Lust, aber auch, wo es angebracht ist, ernstere Töne, selten ohne einen Anflug von Humor. Die beiden ließen sich fast als Ausgangspunkte für eine Klassifikation alles übrigen hinstellen. Aber manches andersgeartete Gute tritt ihnen so nahe, daß man in Verlegenheit käme. Darunter gehört in erster Linie die reich genug vertretene Architekturmalerei, die ein besonderes und historisches Vorrecht für die Wasserfarbe in Anspruch nimmt. Hier kann man sehen, was schon seit mehr als 50 Jahren ein Rudolf von Alt, und was heute unser H. Hermanns aus ihr gemacht hat, und neben ihnen A. Seel, A. Schill und andere. Ähnlich verhält es sich mit der Tiermalerei, der sich die Aquarellierkunst mit Glück und Geschick zugewandt hat. Wer kennt nicht die ausgedehnte Tätigkeit P. Neuenborns (München) auf diesem Felde, und welche Trefflichkeit zeigen, jeder in seiner Art, R. Müller (Dresden-Loschwitz) mit seiner »Taube« und »Heuschrecke«, R. Friese (Berlin) mit seinem »Elchschaufler«, H. J. Koenig (Düsseldorf-Obercassel) mit seinem königlichen »Löwenkopf«, P. Leuteritz (München) mit seinen »Tauben«, A. Weczerzick (Berlin-Westend) mit dem vornehm selbstbewußt dreinblickenden Terrier, den er »Aristokrat« nennt. Aber schon bei der Architektur- und Tiermalerei, vielmehr noch bei den übrigen Zweigen, zeigt sich eine Erscheinung, die verständlich genug, aber nicht ohne weiteres zu billigen ist, nämlich das Ineinandergreifen zwar verwandter, aber immerhin ungleichartiger Techniken: des Aquarells und der Guasch, und ihre Verwertung zu Wirkungen, die man nur einer fremdartigen Technik, hier dem Ölbilde, zuzutrauen pflegt. Greifen wir als Beispiele die beiden Heidebilder von G. Hacker (Düsseldorf) heraus, so ist das Bild »In der Heide bei Lütterloh« durchaus Aquarellgemälde und dabei kräftig genug in der Wirkung, das andere aber »Freie Heide, Hermannsburg« präsentiert sich selbst für geringe Entfernung als Ölgemälde (unter Glas). In dem großen Bilde »Am heiligen Abend« von F. Skarbina mit fast lebensgroßer Händlerfigur — der Aquarellnatur ebenso fernliegend als der Guasch, unter deren Fahne es im Katalog segelt — stellt sich ein Mischmasch dar, der nicht einmal Lust macht zu prüfen, ob das und was da Pastell, Aquarell, Kohlenzeichnung, Stiftmalerei — vielleicht auch stellenweise Guasch sei. Kaum weniger gemischt in der Technik ist der »Herbstwald« von M. Claudius; seine Bilder stehen überhaupt in ihrer Wirkung, nicht zum Vorteil der Kompositionen, dem Pastell irreführend nahe. Damit soll nicht gesagt werden, daß diese Werke nicht tüchtig und wirksam wären, ebensowenig, daß nicht unter Umständen ein Hinübergreifen in eine andere Weise, ja die tatsächliche Verknüpfung mehrerer Malweisen, nasser und trockener, ganz vortrefflich sein könnte. Aber wo solch besondere Anlässe nicht vorhanden sind, da sollte man jeder Weise ihre eigene künstlerische Mundart rein erhalten und als Beschauender gerne einen reineren und wohltuendern Genuß an der reinen Sprache einer Malweise finden als an einem noch so wirksamen Durcheinander. Solch reinen Genuß schaffen E. Dückers und H. Mühligs Aquarelle und noch recht viele andere. Es wird sich gebühren, hiervon noch einzelnes zu nennen, ohne daß dadurch Unerwähntes als der Erwähnung unwert bezeichnet werden soll. Als hervorragende Beispiele vornehmer Schlichtheit, die eben durch ihre Angemessenheit wirksam ist, können gelten: J. Bergmann (Karlsruhe) »Die Gänsehüterin« mit dem Zauber selbstverständlicher Dorfpoesie, M. Clarenbach »(Abendlicher) Winter an der Erft«, der nur wünschen läßt, das Kunststück hochgenommenen Augenpunktes möchte nicht allzugroße Vorliebe werden; von O. Heichert ebensowohl die gediegenen, aufs Vortrefflichste charakterisierten »Zwei Kameraden« als der »Krankenbesuch« mit der zarten Wiedergabe von Kranksein und Besorgnis von der einen, Teilnahme von der anderen Seite; fast zu schlicht könnte erscheinen »Nach Sonnenuntergang« von W. Hambüchen. Hier ist auch noch das durch die großartige Einfachheit der Gebirgseinsamkeit ausgezeichnete Pastell »Am Ziegenrücken« von O. Fischer (Dresden-Loschwitz) untergebracht; desgleichen die Ölkreidestiftarbeiten von G. Schönleber (Karlsruhe), deren Schlichtheit etwas Affektiertes, in dem mergelgelben Ton und verschiedenem Sonstigen von der Naturwahrheit sich Abwendendes hat. Frischere Töne schlägt O. Ackermann (Düsseldorf) an und kehrt die Aquarellweise in den Vordergrund. Frisch und von bewundernswerter aber fast übertriebener Feinheit sind »Chiemseeausblick« und »Durchblick« von O. Bauriedl (München), von meist leuchtender Klarheit die echten Aquarelle von G. von Bochmann, die »Dorfkirche bei Ostende« von H. Kley (Karlsruhe), »Die Engelswiese« von H. v. Volkmann (Karlsruhe) (aquarellierte Zeichnung), »Salfrangna« von H. B. Wieland (München) prächtige Abendstimmung im Hochgebirge mit dem wirksamen Gegensatz des tiefblauen beschatteten Schnees gegen die Felsmassen des Hintergrundes, die von der Abendsonne elfenbeingelb hellbeleuchtet sind; die Stimmung hat viel Ähnlichkeit mit der eines später zu erwähnenden Ölgemäldes von R. Scholz (München).

Unter den Guasch-Bildern zeigen den besonderen Charakter dieser Malweise recht offen die »Prozession auf Capri« von H. Deiters (Düsseldorf), der »Elchschaufler« von R. Friese (Berlin), das längst bekannte »Nischt zu handeln« von J. Gentz (Berlin), »Motiv aus Alt-Arco« von R. Ruß (Wien), »Alte Stadt am Niederrhein« von Cl. Meyer (Düsseldorf), während sich die Blätter von Chr. Kröner, sowohl die Wald- und Jagdbilder als die italienischen Blicke sehr dem Aquarell zu neigen. Als recht charakteristische Tempera-Malereien können u. a. gelten die »Straßenbilder aus Tunis« usw. von A. Männchen (Düsseldorf), obschon einzelne auch eher Aquarelle zu sein scheinen; dann die Bilder von H. Lietzmann; besonders rein kommt diese Malweise zur Geltung in dem höchst bedeutenden Bilde von C. A. Brendel (Berlin), »Beim Ausschachten (einer Mergelgrube)«, bei einigen Arbeiten von A. Kampf (Berlin) und bei den bacchischen Szenen von Ph. O. Schäfer (München).

In einem besonderen kleinen Gedenk- und Ehrenraum der Aquarellausstellung sind die staunenswerten, zum Teil auch recht malerisch wirkenden Architekturmalereien des Wieners Rudolf von Alt, eine Anzahl Zeichnungen, Arbeiten in Wasser- und Deckfarben und Guaschbilder, von A. von Menzel und drei Malereien des Weimaraners L. von Gleichen-Rußwurm vereinigt worden.

Wie die Aquarellausstellung in sachlicher Hinsicht, so nimmt die Gruppe »Wien« in örtlicher und nationaler Hinsicht eine eigene Stellung ein. Der Wiener Hauptsaal bringt nicht gerade viel, auch nicht gerade Glanzleistungen höchster Bedeutung. Zu diesen letzteren könnte am ehesten das »Porträt der Frau A.« von J. G. Adams gezählt werden; alle künstlerische Kraft konzentriert sich in der Wiedergabe der Persönlichkeit in Zügen, Ausdruck und Haltung. Ungleich weniger bedeuten diesmal die beiden Porträts von H. von Angeli. Ein Bild von nicht geringem darstellerischen und technischen Werte ist ohne jeden Zweifel »Gulliver bei den Riesen« von Ch. Wilda;

freilich rechtfertigt nur der Umstand, daß es Riesentöchter sind, die ihren amüsierenden Spaß mit dem von Kopf bis zu Fuß in sein »Shocking!« ausklingenden Gulliver treiben, das große Format für den kleinen Scherz. Und so ist es das leibhaftig Porträtartige und die Charakterisierung der einzelnen Gratulantinnen beim verdächtigen Kaffeeklatsch in dem »Geburtstag« von J. Jungwirth, was vor der großen Leinwand ganz hinlängliche Beschäftigung und Befriedigung gibt. Wäre das Ausgestellte nicht eine enge und wohl auch vorsichtige Auswahl, so ließe sich daraus feiner und vornehmer Geschmack als charakteristisch für die Wiener Kunst ableiten, und die Aquarelle und Temperabilder und die vorzüglichen Plastiken würden das bestätigen, während kaum ein einzelnes davon abwiche; der Auswahl selber kommt dieses Lob ganz gewiß zu. Wie fein und vornehm ist die goldrosige Wirkung der »Abendsonne im Winter« auf dem Schnee in dem Bilde von H. Darnaut, welch leichte Luft umgibt die knospenden Bäume in der »Frühlingslandschaft« von A. Zoff! G. A. Heßl weiß in seinen ländlichen Interieurs der friedvollen Ärmlichkeit lieber und nicht minder glaubhaft als zerfahrener Armseligkeit Gestalt zu geben. Hervorgehoben seien noch die feinen und schlichten Temperabilder von F. Brunner, und die »Porta romana in Fiume« von R. Bernt aus den Aquarellen; von Plastiken das famose »Wiener Wäschermadl« von St. Schwartz und die unübertrefflich innige und durchgeistigte Statuette eines ländlichen Mädchens, bezeichnet »Ave Maria« von A. Kaan, und, um auch die Abteilung für graphische Künste nicht zu vergessen, der für die Tierzeichner und Tiermaler anscheinend so verlockende »Marabu«, hier in einer Originalradierung von A. Wesemann.

Berlin bekommt unter den deutschen Kunststädten eine bevorzugte Stellung wegen seiner reichen und vortrefflichen Beschickung der Ausstellung mit Werken der Plastik, die in dem großen Hauptsaale ehrenvoll zusammengestellt sind. Ihre Gesamtwirkung wird durch die eintönigen und gedankenarmen »sechs dekorativen Gemälde, »Fries für eine Museumshalle« von L. von Hofmann (Weimar) weder beeinträchtigt noch gehoben, ebensowenig durch einzelne Nicht-Berliner Werke, die hier aufgestellt sind. So gilt tatsächlich der Saal nur der Berliner Bildhauerkunst und gibt von ihr eine nicht geringe Vorstellung. Hervorgehoben zu werden scheinen besonders würdig: P. Aichele »In Andacht«, R. Boeltzig »Eine Frage«, L. Cauer »Durst«, J. Götz »Haarflechterin«, H. Günther-Gera »Grabmal für Julius Sturm«, M. Haverkamp »Ringergruppe« und »Samariter«, F. Heinemann »Kain«, S. Járay »Kugelspielerin«, O. Lessing »Kreuzträger«, J. Limburg »Porträthalbfigur des Freiherrn Dr. Franz von Bulach« (Abb. Jahrg. IV, Heft 1, S. 8), E. Müller-Braunschweig »Am Brunnen«, O. Petri »Verblüht«, K. Pracht »Theod. Mommsen«, E. Schmidt-Kestner »Circe«, W. Schott »Studienkopf eines Mönches«, O. Stichling »Sinnendes Mädchen«, St. Walter »Faun mit Gänsen«.

So bedeutend Berlin sich in der Plastik zeigt, ebenso matt erscheint es in den dargebotenen malerischen Werken, vor allem in denen der »Secession«. Selbst klingende Namen, wie M. Liebermann, Slevogt, L. Corinth, können das gewünschte Interesse nicht erwecken. Bescheidenere Namen bringen vielfach Besseres, mögen es aber auch mehr für der Mühe wert gehalten haben, Gutes zu schicken, wie z. B. S. Buchbinder »Der Geldzähler« in wirksamer minutiöser, F. Burger das kleine Mädchen »Im weißen Lehnstuhl« in großzügiger Behandlung, L. Genzmer »Kurische Mädchen«, prächtig schelmische Köpfchen, die sich etwas unendlich Komisches heimlich zu erzählen haben; F. Hoffmann-Fallersleben »Hünengrab in der Heide« in tiefbraunem Ton unter drohendem Himmel, H. Licht »Märkischer See nach Sonnenuntergang«, ein sehr bedeutendes Werk in Auffassung, Behandlung und Wirkung, O. Marcus »Am Bahnhof Friedrichstraße«, G. L. Meyn »Porträt des Malers Uth«, E. Oppler »Interieur«, F. Paczka »Ruth« ein gar freundliches, deutsch-ländliches Erntezeit-Bild, H. Prentzel »Der Ginster blüht« von hochsommerlicher Kraft, K. Saltzmann »Ich hatt' einen Kameraden«, ein Kolossalbild mit hochgehenden, schon nächtlich-dunklen Wogen, auf der Spitze einer solchen das Boot mit den suchenden Kameraden, deren Hoffnung noch von einem letzten Sonnenblick ersterbend beleuchtet wird; J. Scheurenberg »Abend«, R. Thienhaus »Feierabend«. Ein bedeutendes Werk ist F. Skarbinas »Friedrich der Große bei Bunzelwitz«, weniger individuell »Die Böhmische Kirche in Berlin«, kaum als patriotischer Bilderbogen interessant »Der Lustgarten in Potsdam« (Guasch) mit den aufmarschierenden Soldaten. (Schluß folgt)

DIE GLOCKEN DER HEILIG-KREUZ-KIRCHE IN DONAUWÖRTH

(Vgl. Abb. S. 47—50 der Beilage)

Für die Kirche der Benediktiner-Abtei Heilig-Kreuz in Donauwörth wurde die Säkularisation zum schweren Verhängnis. Sie ging ihrer Schätze und selbst ihrer größeren Turmglocken verlustig, geriet allmählich in Verfall und schließlich drohte ihr 1877 der Abbruch, von dem sie durch Direktor Ludwig Auer gerettet wurde. In genanntem Jahre ging nebst den Klostergebäuden auch die Kirche durch Kauf in den Besitz Auers über, der sie unter Mithilfe frommer Wohltäter in den Jahren 1878—1885 vollständig restaurieren ließ. Die letzten Spuren der Verwüstung tilgte er durch Anschaffung eines neuen Geläutes. Von den drei noch vorhandenen Glocken wurde die Marienglocke beibehalten. Den Guß von vier neuen Glocken vollzog Georg Wolfart von Lauingen. Die Fertigung der Entwürfe und die Ausführung der Modelle für das Bildwerk der Glocken übernahm Akademieprofessor Balthasar Schmitt in München mit seiner Komponierschule, nachdem ein vom bayerischen Verein für Volkskunst und Volkskunde zu diesem Zweck veranstalteter Wettbewerb ergebnislos geblieben war. Den Text zu den Inschriften verfasste Direktor Auer. Die Herz-Jesu-Glocke trägt die Inschrift: »Ein jeder Klang sei Dankes Sang und bringe Segen allerwegen«, ferner die Widmung und die Namen der Ausführenden; das Monogramm J. F. ist das des Bildhauers Joseph Faßnacht aus der Schmitt-Schule, der die Modelle für die Verzierungen und Inschriften auf die Glockenformen übertragen hatte. Unterhalb des Inschriftstreifens läuft um die Glocke ein Kranz von Maiglöcklein als Symbol des Frühlings; über dem Schlagring der Glocke ist ein Zug wiederkehrender Schwalben. Auf der Vorderseite der Flanke erblickt man in einem Wolken- und Strahlenkranz die Herzen Jesu und Mariä. Die drei übrigen Reliefs versinnbilden im Anschluß an Schillers Lied von der Glocke die Hauptmomente des menschlichen Lebens: Gang zur Taufe, Schließung des Ehebundes, Begräbnis. Die Cassiansglocke erhielt ihren Namen vom heiligen Bischof und Lehrer Cassian, dem Patron des Cassianeums. Sie trägt als Inschrift den Wahlspruch des Gründers der Anstalt. Ähren und Mohn als Symbol des Sommers begrenzen die Schriftzeilen nach unten. Die Flanke zeigt vorne das Bild des heiligen Cassian mit zwei Kindern, rückwärts die heilige Monika mit Augustin; zwischen den Reliefs sieht man zwei Flüge fortziehender Schwalben. Die Ludwigsglocke trägt ihren Namen vom Namenspatron des Stifters. Unter der Inschrift zieht sich ein ornamentierter Kranz von Trauben und Weinlaub als Sinnbild des Herb-

stes hin. Zwei Reliefs an den Flanken stellen die Patrone der Kinder des Direktors Auer dar, und zwar das eine den heiligen Ludwig mit dem heiligen Aloysius und der heiligen Sophia, das andere den heiligen Franziskus wie er den Vögeln predigt; ferner ist ein Porträt des »Onkels Ludwig«, mit welchem derselbe überrascht wurde, angebracht. Die Philomenaglocke wurde nach der Namenspatronin der Gemahlin des Direktors Auer bezeichnet, weshalb die Vorderseite das Reliefbild der heiligen Philomena zeigt. Auf der Rückseite ist das Bild eines Schutzengels mit Kind angebracht. Die Verzierungen bestehen aus Christbaumzweigen und Eiszapfen als Symbolen des Winters.

Die feierliche Glockenweihe fand am 14. Oktober 1906 statt. Die Kosten des neuen Geläutes einschließlich Glockenstuhl beliefen sich auf über 20 000 Mark. — Vorstehende Angaben entnahmen wir einer reich illustrierten Festschrift des Herrn Bibliothekars J. Traber: »Die Glocken der Heilig-Kreuz-Kirche in Donauwörth« (Verlag L. Auer).



FRANZ STASSEN — DANTE SCHAUT GOTT (Parad. XXXIII. Ges.)

Illustration aus »Ein Dantekranz«. [illegible]

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wettbewerb. Zur Erlangung von Entwürfen oder ausgeführten Arbeiten auf dem Gebiete der künstlerisch ausgestatteten oder geschmückten Besuchskarte erläßt die K. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe und der Vorstand des Deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig ein Preisausschreiben. Es sind zehn Preise ausgesetzt, die sich zwischen 800 M. und 100 M. bewegen. Die Karten (Radierung, Kupferstich, Lithographie, Holzschnitt, Zinkätzung, Buchdruck usw.) sind bis zum 15. April 1908 an die Kanzlei der K. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig, Wächterstraße 11, einzureichen. Bei diesem Anlaß wird das gebildete Publikum aufgefordert, den Künstlern Aufträge auf Besuchskarten zu geben.

Preisausschreiben. Unter den Künstlern deutscher Staatsangehörigkeit erlaßt das bayerische Staatsministerium für Verkehrsangelegenheiten in München einen Wettbewerb für Entwürfe zu neuen bayerischen Postwertzeichen. Für Preise sind 3500 M. angesetzt, die unter allen Umständen zur Verteilung kommen. Endtermin ist der 1. April 1908, abends 6 Uhr. Die näheren Bestimmungen sind von der Geheimen Expedition des genannten Ministeriums zu beziehen.

Winterausstellung 1908 des Vereins bildender Künstler Münchens »Secession«. Die Kollektivausstellungen: Albert von Keller, Philipp Klein (†) und Charles Tooby, welche vollste Beachtung verdienen, sind leider nur bis 3. Februar zu sehen.

Münchener Jahresausstellung 1908. Zur Erinnerung an die erste deutschnationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste im Jahre 1858 wird im Jahre 1908 die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft durch ihren Hauptausschuß eine Jubiläumsausstellung mit eigener

Jury und Hängekommission im westlichen Teile des Glaspalastes veranstalten.

Bonn. Die Kölner Künstler-Vereinigung »Stil« hatte im Städtischen Museum eine Ausstellung von Werken ihrer Mitglieder veranstaltet. Man fand größtenteils bekannte Sachen, die bereits in Köln auf den Flora-Ausstellungen und in der Sonderausstellung 1905 gezeigt wurden. Grasegger hatte neben anderen originellen, aber wenig anmutigen Werken eine außerordentlich reizvolle Knabenbüste ausgestellt, wohl das beste Stück der ganzen Ausstellung. Moest brachte nur bekannte Plastiken, bei denen er hier und da der Vergangenheit reichliche Konzessionen macht. Der Maler Seuffert, ferner die Architekten Moritz, Bachmann, Brantzky und Halmhuber zeigten ebenfalls bekannte Werke. Mehrere neue Bilder waren von dem Maler Schuler zu sehen. Dieser Künstler strebt darnach, einen vornehmen, tonigen Gesamtakkord und mit dessen Hilfe Stimmung zu erzielen. Nur mit saucigen Farben und durch eine schmuddelige Behandlung läßt sich das nicht erreichen. Vor einigen Zeichnungen des Schuler fragte man mit gutem Recht, wie diese Blätter auf eine Kunstausstellung kommen. Auf die Einladung des Vereins hin hatte auch der Maler Kempen (Harzburg) mehrere frisch gesehene und kräftig behandelte Landschaften ausgestellt, die aber zuweilen noch die Gewalt des jungen Künstlers über die Farbe vermissen lassen.

Daß von der Ausstellung, obwohl sie kurz vor Weihnachten stattfand, nichts verkauft wurde, wird den mit den Bonner Verhältnissen Vertrauten durchaus nicht überraschen. Von den 400 Katalogen à 10 Pfg., wurden, wenn ich gut unterrichtet bin, nur 10 verkauft! Die Interesselosigkeit gegen die Kunst in Bonn, der angeblich so reichen und vornehmen Stadt, ist sehr bedauerlich.

München. Der Sekretär der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst hielt am 13. Januar im kath. Gesellenverein St. Anna einen warm aufgenommenen Vortrag über Bilderbetrachten.

Der Verein für christliche Kunst in München veranstaltete am 5. Dezember einen Vortragsabend, zu dem auch die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst geladen waren. Dr. Philipp Maria Halm, Konservator am Kgl. Nationalmuseum, sprach über »Mittelalterliche Symbolik«. Der lehrreiche Vortrag wurde vom Kgl. Rechnungsrat Übelacker mit Lichtbildern begleitet.

Berlin. Vom deutschen Kunstgewerbe. Der Verband deutscher Kunstgewerbevereine umfaßt die 36 bedeutendsten Kunstgewerbevereine Deutschlands, darunter manchen, der auf 30 und mehr Jahre eines gedeihlichen Wirkens zurückblickt. Wie diese Vereine bemüht sind, den Ausführenden und Freunden des deutschen Kunstgewerbes Kenntnis von allem Wichtigen zu übermitteln, das beweist die Übersicht der Vorträge, die die Verbandsvereine im Jahre 1906 veranstaltet haben. Diese Übersicht, die der Vorort des Verbandes alljährlich herausgibt, weist für 1906 nicht weniger als 210 Vorträge nach. Alle diese Vorträge waren mit bildlichen Vorführungen und mit Ausstellungen verbunden. Der Einfluß, den sie unmittelbar innerhalb der Vereine, mittelbar aber auf die weitesten Kreise ausüben, ist nicht zu unterschätzen.

Balduin Wolf. Kaum ist Reiners zur letzten Ruhe gebettet, und schon wieder hat der Malkasten einen Gründer verloren. In Düsseldorf starb der Landschaftsmaler Balduin Wolf. Geboren 1820, erhielt er seine erste Ausbildung bei G. Schadow in Berlin, und vollendete seine Studien bei W. Schirmer in Düsseldorf. Wolf ist wenig als Landschaftsmaler hervorgetreten; er war in erster Linie Zeichenlehrer, und hat als solcher drei Dezennien an dem Realgymnasium zu Düsseldorf gewirkt.

Köln. Der Direktor des städtischen Kunstgewerbemuseums Prof. Ritter von Falke hat einem Rufe nach Berlin als Leiter des dortigen Kunstgewerbemuseums Folge geleistet.. Geh. Regierungsrat Lessing wird am 1 April 1908 seinen bisherigen Posten niederlegen und von Falke alsdann die Nachfolge übernehmen.

Bildhauer Alois Miller in München starb am 14. Dezember im 52. Lebensjahre. Er schuf viele Arbeiten für Kirchen; in der letzten Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst ist sein Grabdenkmal für Architekt Romeis abgebildet. Alois Müller ist am 23. Nov. 1858 in Söflingen bei Ulm geboren.

Kaspar Schleibner (München) wurde mit dem Titel eines Kgl. Professors ausgezeichnet. Ueber das reiche Schaffen des Künstlers berichteten wir wiederholt.

Der Verband Deutscher Kunstgewerbevereine wird durch seinen Vorsitzenden Geheimen Regierungsrat Dr. Muthesius auf der Konferenz vertreten sein, die sich am 11. ds. Mts. auf Veranlassung der ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie in Düsseldorf zusammenfindet, um die Beschickung der Ausstellungen zu Brüssel und Buenos-Aires im Jahre 1910, zu Turin im Jahre 1911 und zu Tokio im Jahre 1912 zu beraten.

ZU UNSEREN BILDERN

Auf S. 103 reproduzieren wir ein Werk von M. Denis, das der Künstler »Hommage à Cézanne« nennt. Es erinnert an das Gemälde von Fantin Latour im Musée des Arts décoratifs (Louvre) »Hommage à Delacroix«, wo einer der Freunde das Porträt des Delacroix hält. Denis wählte als geistigen Mittelpunkt ein charakteristisches Werk des geliebten Meisters Cézanne, ein Stillleben, um welches die Maler Odilon Redon, Vuillard, Denis, Sérusier, Ranson, Roussel und Bonnard, ferner der Dichter Mellerio, der Gemäldehändler Vollard und die Gattin des Künstlers in lebhaftem Gedankenaustausch gruppiert sind.

Die köstliche lebensprühende Schöpfung von Rudolf Schiestl auf S. 120 bedarf keiner Erläuterung.

BÜCHERSCHAU

Ein Dantekranz aus hundert Blättern. Ein Führer durch die »Commedia« von Paul Pochhammer. Mit 100 Federzeichnungen von Franz Stassen und drei Plänen. 272 Seiten. Quart. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin. In vornehmen Geschenkeinband gebunden 15 M.

»Im Allerheiligsten, wo Religion und Poesie verbündet, steht Dante als Hohepriester und weiht die ganze moderne Kunst für ihre Bestimmung ein«, so beginnt Friedr. Wilh. Joseph von Schelling seinen im Jahre 1802 verfaßten Dante-Aufsatz. Mit Recht ist gesagt worden, daß diese Worte, ja der ganze Inhalt der Schellingschen Ausführungen, an die Spitze jeder deutschen Arbeit über Dante gehören. Auch einer Besprechung dieses Pochhammer-Stassenschen Werkes müssen sie vorangestellt werden, denn es kommt in ihnen gleich zum Ausdruck, wie Pochhammer, der jüngst wegen seiner epochemachenden Dantestudien zum Ehrendoktor

der Breslauer Universität erhobene Dante-Forscher, Interpret und »Rhapsode«, an die Divina Commedia herantritt: sie soll als Kunstwerk ästhetisch gewürdigt werden, als ein ewig junges, herrliches Gedicht von immerwährendem, christlich ethischem Gehalt. Dazu kommt dann als weiterer, uns von Pochhammer gewiesener Weg, um zu leichtem und lichtvollem Verständnis zu gelangen, noch der, daß wir das ganze Gedicht als einen »tektonischen Aufbau« betrachten sollen, dessen in einem »Triptychon« sich darstellende Teile — Hölle, Berg der Läuterung, Himmlisches Paradies — einen lückenlosen Parallelismus bilden, in dem die »Besiegten«, »Kämpfer« und »Sieger« der »Sünden-« »Läuterungs-« und »Seligkeitsstufen« sich gegenüber stehen. Die Prosa-»Einleitung«, »Einführung« und »Darstellung« des Gedankenganzes der »Commedia« weisen wiederum diesen neuen »Weg zu Dante« in mustergültiger, klarer und überzeugender Form. In bewunderungswürdig schönen Stanzen läßt Pochhammer den Inhalt der hundert Gesänge des Gedichts an uns vorüberrauschen, und Stassen gibt zu jeder der hundert Stanzen eine Federzeichnung, die das Wesentliche, gleichsam die Quintessenz jedes Gesanges anschaulich vor Augen führt. So erblicken wir in dem herrlichen Werk nicht nur einen »Führer durch die Commedia«, sondern auch einen »Führer zur Commedia«, wir lernen das »Kunstwerk« »schauen«, wie Dante es selbst geschaut hat.

An dieser Stelle sind besonders die Stassenschen Zeichnungen hervorzuheben. Die Zahl der Künstler, die durch die Divina Commedia inspiriert worden sind und diese entweder ganz oder in einzelnen Teilen bezw. Episoden illustriert haben, ist sehr groß. In ihre Reihe ist jetzt Franz Stassen getreten und zwar, wie gleich gesagt werden soll, in so vorteilhafter Weise, daß fortan stets sein Name mit zuerst genannt werden dürfte, wenn von Illustratoren der Commedia die Rede ist. John Flaxmann, Peter von Cornelius, Joseph Anton Koch, Overbeck, Führich, Genelli — diese kommen hier wegen ihrer Zeichnungen zur Göttlichen Komödie vornehmlich in Betracht — haben sicherlich Großes und Schönes geleistet, indessen hätte Franz Xaver Kraus das in seinem herrlichen Dantewerk »unserem Peter von Cornelius« gespendete Lob sicher doch auch auf die uns vorliegenden hundert Federzeichnungen Stassens ausgedehnt, wenn es ihm noch vergönnt gewesen wäre, diese von einer dichterischen Künstler-Seele hervorgezauberten Bilder zu schauen. Wie die Danteforschung — und die Pochhammersche Lebensarbeit ist eine solche, die von hohem Erfolge gekrönt ist! — in den Geist des unsterblichen Dichters eindringen lehrt, so hat Stassen diesem Eindringen weitere Wege gebahnt. Man wird beim Anblick der Zeichnungen lebhaft an die Worte Schellings in seinem obengenannten Dante-Aufsatz erinnert, daß »das Infernum das furchtbarste in den Gegenständen, das stärkste im Ausdruck, das strengste in der Diktion, dunkel und grauenvoll ist, während auf einem Teile des Purgatoriums eine tiefe Stille ruht, da die Wehklagen der unteren Welt verstummen, auf den Anhöhen desselben dann, den Vorhöfen des Himmels, alles Farbe wird, und endlich das Paradies als eine wahre Musik der Sphären« sich uns öffnet. Es gibt keinen edleren reineren Genuß, als den, die Stanzen sowie die Zeichnungen des Dantekranzes in sich aufzunehmen und dann die (soeben in zweiter Auflage bei B. G. Teubner in Leipzig erschienene) Bearbeitung der Commedia von Pochhammer (in Stanzen) zu lesen. Erst dann tut sich die wunderbare, unvergängliche Schönheit des »Göttlichen« Gedichts uns auf, unser inneres und unser äußeres Auge »schaut« die unermeßliche Tiefe und Kunst des großen Florentiners, der in Deutschland immer noch nicht so allgemein gekannt ist, wie es zum christlich-sittlichen Heile unserer Mitmenschen gut wäre!

Federzeichnungen, namentlich die ohne Schattierung, haben leicht etwas Hartes, und nur der darf sie wagen, der in der anatomisch-genauen Wiedergabe des Körpers Meister ist. Daß Stassen ein solcher Meister, beweisen fast alle Blätter des Dantekranzes. Auf wie geringem Raume weiß er die mannigfachsten in einem einzelnen Gesange angeregten Gedanken wiederzugeben! Wie schaurig sind manche Bilder zur Hölle, wie immer lichter werdend die des Berges, wie sonnig-klar die des himmlischen Paradieses! Auf einige wenige nur sei besonders hingewiesen: Aus der Hölle: III (»Kahn des Charon«), XIX (»Bonifaz, bist du da?«), XXI (»Teufel mit Ratsherrn«), XXV (»Sechsfüßig kam ein großer Wurm gegangen«), XXXIV (»Der dreiköpfige Satan«); aus dem Berge: I (»Kato«), V (»Denn als der Engel mit dem Satan stritt, nahm doch mein ewig Teil der Engel mit), XI (»Lasten schleppende Büßer«), XV (Der heilige Stephan: »Ich sehe noch, wie er die Hände faltet, mit jenem Aufblick, der die Wolken spaltet«), XXV (»Der Gotteshauch, der dieses Leben weckt«), XXVIII—XXXIII (aus dem irdischen Paradiese); aus dem himmlischen Paradiese: I (Das Aufwärtsschweben Dantes und Beatrices), VII (Der Adler im Dienste des Erlösungswerks), VIII (Carl Martell; man beachte das Schweben der einzelnen Figuren!), XXXII (Bernhard von Clairvaux und Dante; die Kindlein auf den Rosenblättern. Ein entzückendes Bild!); XXXIII (Dante im Gottesschauen). Endlich das herrliche Schlußbild: Dante erwacht im irdischen Paradiese!

Denker, Dichter und Künstler haben uns so einen einzig-schönen Weg gewiesen zur Commedia; wenn wir diese erst selbst in uns aufgenommen haben werden, werden wir auch von uns sagen können, was Dante im 33. Paradiesgesange ausspricht, von Pochhammer in seiner großen Dante-Ausgabe also wiedergegeben:

»Man wird ein anderer in diesem Lichte!
Unmöglich ist's, daß, wer es hier gesehn,
Je wieder auf ein solches Schaun verzichte,
Um irgend anderm Scheine nachzugehn.
Er lernt erst hier in Gottes Angesichte,
Was höchstes Gut bedeutet, ganz verstehen —
Des Willens Ziel ist so darin beschlossen,
Daß schal erscheint, was je wir sonst genossen.«

[illegible]

Handbuch der deutschen Kunstdenkmaler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet von Georg Dehio. Band I: Mitteldeutschland. IX und 360 S.; Band II: Nordostdeutschland. VIII und 499 S. Klein 8°. Berlin, Wasmuth, 1905; 1906. Geb. à 4 M.

Strzygowski bemerkt einmal gelegentlich (Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, 215): »Dehio besitzt von uns allen jetzt wohl die genauesten Kenntnisse über Wesen und Entwicklung des abendländischen Kirchenbaues.« Dem Zusammenhang nach ist die Äußerung mit Bezug auf den mittelalterlichen Kirchenbau gemacht und willig und mit dankbarer Anerkennung wird hierin die Kunsthistoriographie dem Straßburger Gelehrten und seinem Mitarbeiter an dem gewaltigen Werk: »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«, G. v. Bezold, die Palme reichen. Es konnte daher die Nachricht, daß Dehio die vom Dresdener Tag für Denkmalpflege 1900 beschlossene Herausgabe eines Handbuches der deutschen Kunstdenkmaler ins Werk zu setzen übernommen habe, nur mit lebhafter Freude und zuversichtlicher Erwartung aufgenommen werden. Die zwei bis jetzt vorliegenden Bände entsprechen in der Tat allen Anforderungen, wofern man nur auch den ungeheuren Schwierigkeiten des Unternehmens und dem individuellen Geistesgepräge des Bearbeiters gebührend Rechnung trägt. Selbst wenn die Inventarisierungswerke aller deutschen Landschaften schon abgeschlossen vorlägen, wäre es

[illegible] für das [illegible] weite Gebiet ein gleichmäßig durchgearbeitetes Handbuch zu schaffen. Den schweren Mängeln, die sich aus dem ungleichen Wert der Inventare und dem gänzlichen Fehlen solcher für viele Landschaften ergaben, wurde nach Kräften begegnet durch Revision und Ergänzung der Inventare, durch Benützung einer weit verstreuten Spezialliteratur, durch Heranziehung ortsangesessener Denkmalkenner und vor allem durch persönlichen Besuch der wichtigeren Orte. Und gerade diese persönliche Bemühung, die ja dem Bearbeiter namhafte Opfer auferlegt, erwies sich als sehr förderlich; sie gibt zugleich die Gewähr, daß eine stattliche Zahl von bedeutenden Denkmälern einheitlich und von einzigartig geschultem Kennerauge beurteilt werden. Freilich darf man das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler nicht mit Burckhardts Cicerone in einem Atem nennen. Dehio hält sich streng an das Programm einer Kunsttopographie, einer örtlich disponierten Statistik der Kunstdenkmäler mit möglichst konzinn gefaßter Geschichte, Beschreibung und Analyse derselben. An diese Aufgabe aber tritt er heran, ausgerüstet mit all jenen Fähigkeiten und Fertigkeiten in exakter Bestimmung der Kunsterzeugnisse nach Zeit, Herkunft und Beeinflussung, die die mühsame Errungenschaft der emsigen Kunstforschung der letzten sechs Jahrzehnte bilden. Der gewaltige Stoff ist nach geographischem Gesichtspunkt auf fünf Bände verteilt, wobei die heutigen politischen und administrativen Gliederungen für die genauere Umgrenzung maßgebend sind. So umfaßt der erste Band »Mitteldeutschland« das Königreich Sachsen, die Kleinstaaten nördlich von Bayern, die preußischen Regierungsbezirke Kassel, Erfurt, Merseburg und die bayerischen Kreise Ober- und Unterfranken; der zweite Band »Nordostdeutschland« die preußischen Provinzen und die deutschen Staaten rechts der Elbe. Innerhalb jedes Bandes sind die Orte ohne Rücksicht auf die politische Gliederung des geographischen Komplexes durchgehend in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Diese Gliederung und Anordnung des Stoffes ermöglicht und erleichtert die Benützung des Werkes auf Reisen, ein Vorteil, der doch die gegen das mechanische Anordnungsprinzip etwa bestehenden Bedenken zerstreuen sollte, da es sich nun einmal um eine Kunsttopographie handelt. Daß gerade über die mittelalterlichen, vor allem die romanischen Kirchenbauten vielfach neues Licht verbreitet wird, verleiht dem Handbuch einen weit über die Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse hinausragenden Wert und macht es speziell dem Kunstforscher unentbehrlich, der überdies mit dem kunstliebenden Reisenden die bequeme Gelegenheit zur raschen Orientierung über die einzelnen Kunstobjekte mit Freuden begrüßen wird. Der Preis ist im Verhältnis zu der immensen Arbeitsleistung und der Fülle wertvoller Darbietungen außerordentlich niedrig angesetzt, so daß wohl zu hoffen steht, das Werk werde seinen Zweck erreichen und den zahlreichen Kunstfreunden ein lieber Begleiter auf ihren Reisen werden. Indem wir aber den so bedeutsamen Niederschlag deutscher Kultur, wie er in den Kunsterzeugnissen eines Jahrtausends vorliegt, immer tiefer würdigen lernen, muß sich auch die Liebe zur deutschen Heimat vertiefen. Und so wird das Werk selbst eine Kulturtat nicht nur durch Förderung der Erkenntnis, sondern auch nach der Seite des Gemütes. Wir können demnach von großen Gesichtspunkten aus eine ungetrübte Freude an dem Werk haben und dürfen sie uns nicht beeinträchtigen lassen durch die selbstverständliche und vom Bearbeiter selbst am drückendsten empfundene Tatsache, daß es bei einem so umfassenden Thema stets unmöglich sein wird, überall eine Vollständigkeit und Verlässigkeit der Mitteilungen zu erreichen, wie sie nur das Ergebnis eingehender Spezialstudien sein kann. Schröder

Trierisches Jahrbuch für ästhetische Kultur. 1908. Herausgegeben von Johannes Mumbauer. Lintzsche Buchhandlung in Trier. Gr. Oktav, 231 S., Preis 5 M.

Der Herausgeber teilt in einem einleitenden Aufsatz, in welchem er sich über ästhetische Kultur verbreitet und seine diesbezüglichen Anschauungen niederlegt, mit, daß das Trierische Jahrbuch, das von einem Kreise meist jüngerer Künstler und Schriftsteller getragen sei, alle Jahre um die Weihnachtszeit erscheinen und in Wort und Bild ästhetisches Verständnis und künstlerische Freude fördern, pflegen und verbreiten helfen solle. Er versichert, nicht auf irgend welche Richtung eingeschworen zu sein, sondern alles, was etwas Wertvolles, Echtes, Eigenes und Charakteristisches zu sagen habe, solle zu Wort kommen, im Geiste vornehmer Unbefangenheit und unter Ausschluß jeder außerhalb der Sache liegenden Tendenz. Das Jahrbuch will für unsere Zeit eine eigene künstlerische Kultur beanspruchen, aber ebenso selbstverständlich Altes sowohl wie Neues offenen Auges betrachten und beurteilen. Über dieses Programm können wir uns nur freuen; denn es fällt ganz mit unseren Grundsätzen und unserer bisherigen Praxis zusammen. Auch ist im Programm die Vermeidung der Polemik versprochen. Es wäre um der Sache willen erfreulich, wenn in Zukunft ohne Verklauselungen hieran streng festgehalten würde. Der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst dürfte es zur Genugtuung gereichen, daß die in dem Jahrbuch in Betreff der Lage der christlichen Kunst niedergelegten Gedanken ihr nichts Neues bieten, sondern von ihr schon seit Jahren gewürdigt und in ihr Wirken einbezogen sind, teils durch ihre statutenmäßige Tätigkeit, teils durch die Erweiterung ihres eigentlichen Wirkungskreises in der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. Werden an die Gesellschaft hohe Forderungen gestellt, so darf doch nicht vergessen werden, was ja der Herausgeber S. 15 selbst ausspricht, daß nämlich die bestehenden Verhältnisse langsam umgebildet sein wollen; auch wird man zugestehen, daß am verdienstlichsten die praktische Arbeit ist, welche dem stillen Walten des Wachsens und Fortentwickelns in der Natur gleicht. R.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Repertorium für Kunstwissenschaft. — XXX. Band, Heft 4. — Über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford (A. v. Beckerath). — Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg (C. Gebhardt). — Zu Grünewalds Isenheimer Altar (H. Koegler). — Zum Wolgemutswerk. Nochmals S. Dayg im Kloster Heilsbronn. — Holbeins Morusbild (K. Simon). — Der Meister des Lombeeker Altars (R. Hedicke). — Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei (Schluß) (B. Haendcke). — Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen (W. v. Seidlitz). — Zur Datierung von Dürers Münchner Selbstporträt (E. Heidrich). — Rembrandtiana (Restorff).

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. — 28 Band, Heft 4. — Marcantons Beziehungen zu Raffael (Kristeller). — Studien zur deutschen Renaissancemedaille (G. Habich). — Beiheft zum 28. Band. — Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters (C. v. Fabriczy). — Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein (Hans Koegler).

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1907, Heft I und II. — Die fränkischen Epitaphien im 14. und 15. Jahrhundert (E. Redslob). — Beiträge zur Geschichte des Bildnisses (G. v. Bezold).

Redaktionsschluß: 15. Januar 1908.

RICHARD BERNDLS HOTEL UNION IN MÜNCHEN

Die hier folgenden 13 Abbildungen führen Proben von dem im vorigen Jahre vollendeten Neubau des Hotel Union (Katholisches Kasino) in München vor, das der Erbauer, Professor Richard Berndl, zu einem Muster eines modernen Hotel- und Gesellschaftshausbaues gestaltete. Von Berndl stammen nicht allein alle Entwürfe der Architektur, sondern auch fast sämtliche Entwürfe zur Ausstattung und Ausschmückung. Nicht genug, daß die komplizierten Aufgaben zu bewältigen waren, welche die Einrichtung eines modernen Hotels und Gesellschaftshauses schon an sich bietet, der Künstler war noch dazu durch die Platzverhältnisse und die besonderen Schwierigkeiten beengt, welche ein Umbau mit sich bringt. Um so ehrenvoller ist für ihn das allseitige Gelingen. Der Gesamteindruck sowohl der Architektur als auch der Einrichtung ist der eines edlen Geschmackes und ungesuchter Originalität. Die Bau- und Zierformen sind keinem abgenutzten Kanon entnommen, sondern für den besonderen Zweck erdacht und modern im besten Sinne. Die Fassade (Abb. nebenan) ist durch vier mäßig vortretende Mauerstreifen vertikal in drei große Felder geteilt, die wieder durch schmälere und flachere Streifen in je zwei Felder zerfallen. Die stufenweisen Eintiefungen dieser Felder nach den Fenstern hin bewirken das reichliche, aber doch ruhige Spiel von Schatten und verschieden stark belichteten Flächen. Das Erdgeschoß besitzt eine kräftige Gliederung durch die zwei Eingänge an den Seiten und das in der Mitte liegende große dreigeteilte Fenster; die ersteren sind nicht einfach gleichmäßig geformt, sondern musterhaft dem speziellen Zweck als Hoteleingang (rechts) und Hofeingang (links) angepaßt. Das erste Obergeschoß beleben und schmükken über den Eingängen zwei Balkons, deren geschmackvolle schmiedeiserne Gitter die beiden äußeren Fenster jeder Seite recht glücklich zusammenfassen (Abb. S. 59). Das zweite Geschoß schmückt in der Mitte eine wappenförmige Dekoration mit Monogramm. Im obersten Geschoß wird die vertikale Gliederung durch Heiligenstatuen zugleich sehr glücklich zum Gesims übergeleitet nud plastisch belebt. Das Hauptgesims faßt den ganzen Bau ruhig zusammen; beinahe möchte man wünschen, daß diese Ruhe nicht durchbrochen würde durch das giebelartig überragende, aber von der Fassade durch das Gesimse abgetrennte Mittelstück mit dem Relief der Madonna mit dem Kind, oder aber, daß es direkt mit der Fassade verschmolzen wäre. Vollste Befriedigung gewährt die Hofansicht (Abb. S. 58) mit dem ebenso einfachen wie wirkungsvollen Doppeleingang, dem Erkerbau, dem schmalen Balkon und den sonstigen schmückenden Motiven. Besondere Schwierigkeiten bot der Saalbau; denn während der Hotelbau ganz neu ist, galt es hier den vorhandenen Bau zu benützen. Doch hat Berndl auch diese



RICHARD BERNDL FASSADE DES HOTEL UNION IN MÜNCHEN
Text nebenan



RICHARD BERNDL HOF DES HOTEL UNION

Text S. 57

Aufgabe trefflich gelöst (Abb. S. 61). Schlichte Pfeiler tragen die Galerie; die Brüstungen der Logen an den Langseiten treten in sanfter Rundung vor, während die Brüstung der schmäleren Rückseite in elegantem Schwung ohne Unterbrechung die Langseiten verbindet. Die Decke besitzt eine flache Wölbung. In der Abbildung wirkt der Saal etwas gedrückt; doch hat man im Raum selbst ein solches Gefühl keineswegs. Damit das Auge durch nichts von der Bühne abgelenkt wird, trägt die Bühnenwand keinerlei Schmuck. Auch alle übrigen Räume, wie der kleine Saal, das Gesellschaftszimmer, das Restaurant, das Frühstückszimmer, die Bibliothek, das Vorstandszimmer, die Fremdenzimmer besitzen ein eigenes künstlerisches Gepräge. Als Probe geben wir in Abbildung S. 60 das Vorstandszimmer, weil dieser Raum, der früher als Requisitenkammer diente, besonders ungünstige Abmessungen besitzt, die Berndl trefflich bewältigte; die Senkrechten, welche die Täfelung teilen, leiten nach der Höhe, die durch prächtige Lüster mit St. Christoph und St. Georg belebt ist. Überhaupt hat der Künstler die Beleuchtungskörper mit viel Liebe und abwechslungsreich gestaltet, wie unsere Abbildungen S. 66—68 zeigen: überall die dem Charakter des elektrischen Lichtes angemessene Leichtigkeit in der Gesamtdisposition, überall eine reizvolle Gruppierung der Flammen; und doch die größte Mannigfaltigkeit der Typen, in der Art, wie sie aus der Decke herauswachsen, wie sie sich gliedern, wie die Lichter zueinander gruppiert sind, wie der maßvolle ornamentale Schmuck beigezogen wird, wie die Eigentümlichkeit und Farbe des Materials ausgenützt ist. Es wäre überflüssig, um nicht zu sagen unpassend, viele Worte über Schönheiten zu verlieren, welche jeder selbst fühlt und deren Einkleidung in Worte nur die unmittelbare Wirkung schwächen müßte. Ebenso erübrigt es sich, den prächtig erfundenen und von Wilhelm Fritsch vorzüglich ausgeführten Gittern, die wir S. 64 und 65 reproduzieren, ästhetisierende Erklärungen beizugeben. Denn die Reize des sich im Aufstreben frei ausbreitenden und raumfüllenden Blumenmotivs des Ventilationsgitters (Abb. S. 64) leuchten ohne weiteres ein; Abwechslung, die nicht gebunden zu sein scheint, und Symmetrie wirken zusammen, um ein zwanglos regelmäßiges Gebilde zu schaffen durch die eigenartige Verteilung der Blumen: unten drei, in der Mitte zwei, oben eine, und dazwischen freies Geäst und Laubwerk. Das Ofengitter (Abb. S. 65) zeigt die Freiheit in der Gebundenheit, die glückliche Vereinigung von Natur und stilisierender Übertragung ihrer Formen in das Material (Messingblech), wieder in einer andern, aber ebenso glücklichen Weise. Dieses zu einem Schmuckstück gestempelte Gitter ist dem weißen Ofen eingefügt, der von Ellmann ausgeführt wurde und eine Zierde des Gesellschaftszimmers bildet.[1]) Möge die Schöpfung Berndls namentlich auch auf dem Gebiet der angewandten Kunst anspornend wirken.

S. Staudhamer

[1]) Über das Hotel Union brachte die Zeitschrift für Architektur »Moderne Bauformen« im 11. Heft des VI. Jahrgangs eine Publikation, desgleichen die Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins München »Kunst und Handwerk« im 1. Heft des laufenden Jahrgangs. Letzterer entnahmen wir mit gütiger Erlaubnis die Abbildungen S. 64—68

DIE DEUTSCHNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Fortsetzung)

München hat eine besondere »Attraktion« nicht gebracht, weder als Kollektivausstellung noch als hervorragendes Einzelwerk, aber es ist unrecht, wenn behauptet wird, es wäre nur Minderwertiges von dort gekommen. Es ließe sich vielmehr eine stattliche Reihe recht bemerkenswerter Arbeiten auf allen Gebieten aufzählen, und kaum das eine oder andere Stück könnte als durchaus unbefriedigend bezeichnet werden. Insbesondere sieht man auch hier Anzeichen genug von bevorstehender Rückkehr von Verirrungen ins Abstruse und Formlose. Mit der Klarheit der Form im ganzen und — soweit es sich gehört — einzelnen kehrt auch von selbst die Ruhe und Klarheit im denkenden Fassen und Fordern befriedigenden Inhalts wieder, und es ist zu hoffen, daß diese spontane Besserung dauernd bleibe. Aus der großen Zahl seien einzelne besonders erfreuliche Leistungen hervorgehoben, und zwar solche, die so, wie sie vor Augen treten, jeden Menschen, der wohlwollend zu sehen vermag, erfreuen müssen. Wohlwollend zu sehen wird ja manchem heute nicht leicht, der, besonders wenn er selber Künstler ist, in malerischen Dingen zu den »Alten« gehört, die ihre als unantastbar angesehenen Traditionen mit einer Art von Plötzlichkeit nicht nur angetastet, sondern über den Haufen geworfen sehen mußten. Einem solchen würde selbst die naturgegemäße Freude an dem Gänsegetümmel (Nr. 791) von R. Schramm-Zittau im Busen erstickt werden, wenn er dem Flaum einer einzelnen Feder nachspürte; er würde das Plätschern und Schnattern und Flügelklatschen nicht hören und das Naß nicht fühlen, und noch weniger die vorzügliche Verteilung der Licht- und Schattenmassen, sondern verächtlich sagen: das ist ja nicht einmal eine Skizze. Lieber würde er schon bei H. Lietzmanns Temperagemälde »Noahs Söhne« verweilen und nicht nur die geniale Dezenz der ganzen Komposition loben, sondern mit künstlerischer Freude empfinden, wie trefflich der Künstler die aus Stutzigwerden hervorkeimende verschmitzte Sinnlichkeit in Gegensatz gebracht hat zu den edelkräftigen gesunden Gestalten, die nur mit sittlicher Kraft vereinbar scheinen. Auch H. Tillbergs »Morgenstimmung im Gebirge«, wo der rotglühende Dolomit, über dem blaugrünen Walde gegen den tiefgefärbten Abendhimmel sich schroff abhebend, jede Felsenfalte zeigt, würde er seine Anerkennung kaum versagen. Und an Th. Cederströms »Expertise« eines alten Kenners, angestellt über den wohl nicht allzuglücklich erworbenen Kelch eines Kardinals, der als Liebhaber anscheinend den beiliegenden Urkunden wärmer vertraut als dem kaltprüfenden Kennerblicke, oder A. Hermann-Allgäus »Nüssen« und »Donauhechten«, oder gar an den »Herbstblumen« von R. Linderum, an dem feincharakterisierten alten Bischofe im violetten rotgeränderten Mantel, der die herbstlichen Blumen eines Feldstraußes bewundernd prüft, würde er für »Heutige« eine allzugroße Freude haben. Und wenn er dann vor F. W. Voigts »Wintertag« hinträte und das Bild eine wässerige Milchsuppe mit aufgestreutem Zimmt und Brotkrumen nennte, dann aber sich entfernend sähe, mit welch naturwahrer Klarheit und perspektivischer Wahrheit alles einzelne aus dem Nebelschleier hervortritt, was würde er dann wohl sagen? Wir wollen ihm Zeit zum Überlegen lassen und noch einiges nennen, was nicht bloß auf den ersten Blick frappiert, sondern dessen Vorzüge man gerne wiederholt bemerkt. H. Best gefällt mit beiden Bildern »Entgleister Disput« und »Frauen im Austrag«, P. Ehrhardt mit seinem scherzenden »Interieur«, R. Engels mit dem »Familienbildnis«, das die sonntäglichen bauerlichen Familienglieder in hellster Mittagssonne geblendet vor einem Bretterzaune aufstellt, A. Erdtelt mit seinem »Selbstbildnis« und »Herrenbildnis«, sowie S. Glücklich mit dem allerdings etwas verschwommen süßlichen »Damenbildnis« in Mauve-Lila, H. Gröber mit der kühnen, fast überkecken Reiterporträtstudie, F. Erler mit seinem »Porträt einer Dame in Braun«, C. Hart-



RICHARD BERNDL HOTEL UNION, EINGANG

Text S. 57

mann mit seinem »Ährenlesen«, E. Keck mit seiner »Meßandacht«. Recht bemerkenswert ist ein Bild von Ph. Kleehaas, benannt »Waisen«, eine Klosterschwester mit spielenden Kindern im Hochgebirge; bedeutender ist das, freilich in einzelnen Punkten etwas gesuchte Bild von H. Knirr, »Im Salon«; auch »Die Nonnen von Frauenwörth« von H. Koch, achtunggebietende Gestalten mit charaktervollem Gesichtsausdruck, dürfen nicht übersehen werden. Nicht besonders erfreulich durch den blaugrünen Farbton, aber vortrefflich im Ausdruck der sich zum Schlußeffekt steigernden Bewegung sind die Tänzerinnen »Finale« von L. Langenmantel. Auch A. Münzers »Abseits vom Fest« hat seine nicht zu unterschätzenden Vorzüge; ebenso das »Damenbildnis« von G. Papperitz in guter Wiedergabe der Stoffe; G. Rienäcker in der »Kunstpause« — prächtiger Savoyardenknabe mit seinem Affen; L. Samberger in der scharfindividuellen Charakterisierung des Oberbaurats Dr. Sch. (s. H. 3, Sonderbeil.). Äußerst wirksam ist das Bild »In der Alm« von R. Scholz mit dem mächtig wirkenden Gegensatz des tieflilablauen Schneefeldes im Vordergrunde gegen den von der Abendsonne hellelfenbeingelb erleuchteten Hintergrund, den die unter dem tiefblauen Abendhimmel ruhenden Felsenriesen bilden — und die kleine ärmliche Menschenwohnung in der Mitte! Als energische Kraft zeigt sich W. Thor in seinen schlichten aber überzeugenden Bildnissen »Bildnis meiner Frau«, »Selbstbildnis« und »Die Malerin«. Auch das »Porträt des Dichters L. Scharf«, fast zu scharf ausgeprägt von A. Weißgerber, und unter den Stilleben neben den vielleicht etwas zu sorgfältigen von A. Hermann-Allgäu »Nüsse« und »Donauhechte«, das chinesische Stilleben von G. Werle. K. Strathmann endlich bringt als eine seiner glänzenden und in vielen Punkten ernsthaft bewundernswerten Kuriositäten eine »Salome« inmitten ihrer Bewunderer, aber auch etwas Glaublicheres in seiner Umrahmung gelber »Rosen« um eine Art Venus mit Spiegel. Von den ausgestellten Münchener Plastiken ist wenig zu sagen. In erster Linie und weit voran stehen die Arbeiten von E. Beyrer »Cäcilia«, »Madonna« und »Salome«. — Gar allerliebst ist die Büste der kleinen Ruth Krawehl von U. Janssen. Von K. G. Barths »Trauergenius« und H. Waderes »Verstummtes Lied«, beides Grabdenkmäler, war bereits im ersten Berichte (Heft 1) die Rede; Wadere brachte noch zwei feine Bronzen »Erinnerung« und »Tristitia«, Ludwig Dasio zwei treffliche Bronzestatuetten. Auch Schreyögg war tüchtig vertreten.

Dresden hat nicht viel geschickt, aber darunter recht Gutes. Von O. Schindlers »Verspottung« war bereits die Rede; rechts und links davon ziehen zwei große Bilder von G. Lührig den Blick auf sich, die uns in die orientalische Kirche versetzen: »Mönche von Sinaia« in ihrer ernsten Tracht mit trefflich charakterisierten Köpfen und »Rumänischer Archimandrit im großen Ornat« mit seinen beiden Assistierenden. Der nämliche hat noch ein drittes Bild ausgestellt, das er »Drei Mädchen, Moldau« betitelt. Ein seltsames abenteuerlich-phantastisches Werk, »Lethe«, zeigt W. Reichenbach; im einzelnen, den Blumen, Gewandungen, dem Kopf der Alten im Boote findet sich viel Gutes, aber das Ganze ist weder klar noch anziehend. Von überzeugender Bestimmtheit ist J. Moyk's »Bildnis von Prof. H. Prell«, kaum minder das »Selbstbildnis« von A. Petersen. In imposanter Auffassung und Beleuchtung läßt A. Bendrat sich den Turm von St. Marien in Danzig über die Stadt erheben. P. von Schlippenbach düsseldorfert etwas, aber nicht ungeschickt, in seinem »Märzenschnee« nach Art unseres E. Harth. Alles Lob verdient A. Wilckens mit seinen »Brautjungfern von Fanö«. Verwandt, aber ungleich härter und eintöniger ist der »Hochzeitszug« von W. Krause; mit grosser Virtuosität hat Wolfgangmüller fühlbar naturwahre Schneemassen in einem Tannendickicht dargestellt, ein angenehm wirkendes Ganze daraus zu bilden, ist ihm aber nicht ganz gelungen.

Auch eine Anzahl Plastiken ist von Dresden hergekommen, doch ist wirklich Hervorragendes kaum dabei; Vorwürfe, Auffassungen und Ausführungen bewegen sich auf vielbetretenen Wegen. Bemerkenswert ist unter anderem die »Porträtbüste Dr. Selle« von F. Pfeifer, eine Reihenfolge von Tieren und Tiergruppen, »Kamel-



RICHARD BERNDL HOTEL UNION, VORSTANDSZIMMER

Text S. 55



RICHARD BERNDL GROSSER SAAL DES HOTEL UNION IN MÜNCHEN

(Text S. 5?)

stute«, »Bison«, »Kragenbär« von E. Hösel, einige Büsten von A. Kramer.

Karlsruhe hätte zweifellos mehr und Besseres bringen können, manches von dem Gebrachten besser zurückbehalten. Selbst H. v. Volkmann mit seiner überkleinlich ausgeführten »Wiesenmühle« oder dem »Blütenbaum«, der eher eine Kuriosität in Überladung eines kugeligen Baumes mit schneeweißen Blüten als ein überzeugendes Stück echter Frühlingsnatur darstellt, vermag nicht zu fesseln; wie hoch steht demgegenüber sein Bild »Zur Zeit der Reife«, die schönen Garben auf dem waldumgebenen Stoppelfelde im erhabenen Abenddunkel. Kleinlich wiederum sind G. Kampmanns »Reifende Felder« und wenig glaubhaft der übergelbe Himmel »Vor Sonnenaufgang«. Befriedigen kann O. Leiber mit seinen »Tannen im Abendlicht« und H. Stromeyer mit den Senecio-Dünenblumen, deren grünliches Gelb in willkommene Harmonie mit der vollgrünen Vase gebracht ist. Unter den Bildern von Karlsruhe hängt eine prächtige »Landschaft« von H. Sturzenegger (Schaffhausen) in beherrschender tiefbrauner Sturmstimmung. Von plastischen Werken bringt Karlsruhe so gut wie gar nichts, von seinen graphischen Darbietungen läßt sich nichts Besseres sagen, als von den Gemälden, bei den Aquarellen ließ sich eher Gutes finden.

Wenn schon Karlsruhe nichts Besonderes bietet, so fühlt man sich in den mit »Leipzig« bezeichneten Räumen geradezu enttäuscht; am verhältnismäßig besten sind einige Blumenstücke von F. Hein. Doch sei gerne an erkannt, daß die Arbeitenden es nicht am Wollen und Suchen fehlen ließen. Gut sind zwei malerisch aufgefaßte und ausgeführte Marmorbüsten von K. Seffner »Kopf Beethovens« und »Kopf eines Prälaten«; die Bronzearbeiten des Künstlers haben etwas Übertriebenes.

Eine eigentümlich bunte Zusammenstellung, in Stoffen und Formen weit auseinandergehend, liefert die »Vereinigung nordwestdeutscher Künstler«, Gutes und Schlechtes, Wunderliches und Unglaubliches, Plastik und Malerei. Auch die von Worpswede gehören dazu, ihre Schlichtheit von ehemals meist gründlich verleugnend oder karikierend; wie sollte auch das letztere vermieden werden können, wenn der Schlichtheit Formlosigkeit oder Buntheit zur Begleitung gegeben wird. Am beachtenswertesten scheinen die Plastiken zu sein, z. B. die trauliche Gruppe dreier geschwisterlicher Kinderköpfe von H. J. Pagels (Abb. Jhrg. III, S. 28) und des nämlichen außerordentlich charakteristisch aufgefaßte Büste Eugen Drippes, von H. am Ende die liebenswürdige sinnige Bronzebüste von einem »Worpsweder Kind«, von H. Leven ein paar lebendig bewegte Enten, leider in unglücklicher Falschpatinierung. Unter den Malereien verdient das lebensgroße Bildnis des Fräulein von Sch. von H. Olde hervorgehoben zu werden, das durch die Anordnung des Ganzen einen etwas typischen Charakter bekommt. Hier wurde auch eine vortreffliche »Kaninchengruppe« von W. Krieger eingereiht, dann unter den Malereien der prächtige Waldscherz »Vor dem Bau« von H. Eißfeld. Aber auch H. Prentzel (Berlin-Charlottenburg) mit seinem sehr bemerkenswerten Bilde »Der Ginster blüht« hat sich in diesen Kreis begeben, in dem der oben genannte H. am Ende sich nicht nur als tüchtigen Plastiker, sondern in seinem Bilde »Das Kornfeld« als ebenso tüchtigen Maler erweist. Was soll man dem gegenüber von den Farbstücken H. Vogelers oder W. Scholkmanns sagen?

Von weimarischen Arbeiten ist bereits die eine oder andere beiläufig erwähnt worden, und auch M. Thedys »Porträt meines Sohnes« darf als ein gutes Bild hervorgehoben werden, allenfalls auch das fleißige und in altem Stile sorgfältig und geschickt ausgeführte Bild »Der Schreiber« von F. Fleischer. (Schluß folgt)

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1907

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Vom Pathos zur Charis! So könnte man den Grundzug dieser Ausstellung bezeichnen, wenn die Abkehr von dem früheren Großtun und die Hinwendung zur schlichteren Lieblichkeit noch beträchtlicher wären, als sie jetzt sind. Daß viel Abgestandenes, insbesondere Licht- und Luftloses, auch diesmal den Genuß verringert, ist richtig. Trotzdem findet sich so viel Übermittelgut, daß die enge Auswahl, auf die wir uns beschränken müssen, recht schwer wird. Die Ausstellung enthält gegen dritthalbtausend Nummern. Von einem Schul-Terrorismus bleiben wir im ganzen verschont; doch auf großes Wirken, zumal in Neuanfängen, müssen wir ebenfalls verzichten. Ein Zug des Gleichmäßigen geht durch die Gesamtheit der Bilder hindurch, aber auch durch zahlreiche einzelne Werke: das gleichmäßige Behandeln von Hauptsachen und Nebensachen, speziell von Nahem und Fernem, von Vordergrund und Hintergrund, kehrt gar häufig wieder.

Sehr dankenswert ist die neue Einrichtung des Kataloges und der Numerierung: letztere läuft in geschlossener Reihe durch die Säle hindurch, und ersterer folgt ihr, ergänzt durch ein alphabetisches Verzeichnis der Künstler, das sich allerdings nicht mit einer Verweisung auf die Säle begnügen, sondern auch die Nummern verzeichnen sollte. — Die Ausstattung oder Aufmachung des Ganzen ist wenigstens leidlich.

In der Vertretung der Länder hat das Ausland keine Vorherrschaft. Einer internationalen Sammlung von Verstreutem ist ein eigener Saal gewidmet. Geschlossen treten die Skandinavier auf. Die Dänen nehmen drei, die Schweden einen Saal ein; diese geringfügig, jene beweglicher und reicher. Doch hatten uns hiesige Kunstsalons schon beinahe Interessanteres von beiden Völkern geboten. Ein Belgier in der Plastik (T. Blicks »Verzweiflung«) ist eine Ausnahme; sonst sind gerade die Plastiker fast nur Deutsche.

Christliches in Malerei und Graphik zeigt sich ausgedehnt, doch nur zum Teile tiefgehend. Geradezu eine Überraschung ist das religiöse Genrebild »Abendmahlsspendung in einer Dorfkirche« von R. Thienhaus. Der Künstler, geboren 1873 bei Köln, auf der Berliner Akademie gebildet, zeigt uns echt persönliche, schlichtbürgerliche Menschen und läßt dadurch die etwas skizzenhafte Malweise weniger unangenehm empfinden (ein Herrenporträt desselben Künstlers bietet dieser Malweise kein wirkungsvolles Gegengewicht).

Sodann begrüßen wir W. Steinhausen noch freudiger als sonst: sein Ausdruck scheint sich zu vertiefen, seine Spannkraft zu vergrößern. Diesmal sind es namentlich Graphiken, welche in sein Können einen guten Einblick gewähren. Wie in zwei Radierungen von ihm Christus dem Judas den Bissen reicht, vergißt man wohl nicht so leicht; und in ähnlicher Weise fesselt noch mehrfaches. Die Bildnisgalerie enthält mehrere innige Porträts von ihm; und sein dortiges Jugendbildnis, von H. Thoma gemalt, sowie die ihn darstellende Plakette von J. Kowarzik (der auch sonst Erinnerung verdient), dürfen wohl gleich hier genannt werden.



RICHARD BERNDL HOTEL UNION, OFEN IM GESELLSCHAFTSZIMMER

Ausgeführt von Hafnermeister Ellmann und Schlosser W. Fritsch. Text S. 58

Von Fritz Kunz ist ein »Jugendlicher Johannes« gut dekorativ und ein »Sabinisches Volkslied« (Abb. III. Jg., S. 18) ebenfalls angenehm. F. v. Harrach ergreift durch seinen »Ostermorgen«; H. Seeger wirkt mit seinem »Jesus bei Maria und Martha« wenigstens sympathisch Wohl noch wenig bekannt ist K. Goehrmann, dessen Zeichnung »Mater Dolorosa« auf Weiteres gespannt macht. Auch F. Eissing macht auf sich durch die »Madonna« aufmerksam, die anscheinend ein Karton für Mosaik ist, in stark dekorativer Weise einen Verkündigungsengel darstellend. Ein lebhaft bewegtes »Stationsbild zu einem Kreuzweg« bringt R. Seuffert (vgl. S. 14—16).

Wie schon angedeutet, entfaltet sich gerade auch in der Graphik manches, das etwa noch zu eigentlich christlicher Kunst gerechnet werden kann. Voran stehen hier wohl wieder O. und C. Graf. Unter den Radierungen von O. Graf ragt eine »Pietà« hervor, unter denen von C. Graf-Pfaff »Ein Prophet«. Meisterhaft bewährt sich wieder der Wiener F. Schmutzer, zumal durch seine Radierung »Klostersuppe« (die Porträtradierung des Bürgermeisters C. Lueger nicht zu vergessen). Ebenfalls Österreicher ist R. Jettmar; unter seinen Radierungen verdient »St. Martin« Anerkennung, und in seinem Zyklus »Die Stunden der Nacht« ragt das »Zweite Schlummerlied« hervor. Einen »St. Martin« und ähnliche Radierungen hat F. Boehle. A. Bendrat (den wir als das Haupt der »Elbier« im 11. Hefte des III. Jahrganges, Seite V, her-

vorgehoben fanden) entfaltet mannigfache Künste, nicht zuletzt in seiner farbigen Kohlenzeichnung »Kircheninneres«.

Eine ganz eigentümlich vielfältige Erscheinung ist J. Bossard. Erst Schüler von A. Kampf, soll er sich dann neben der Malerei autodidaktisch in die Plastik hineingearbeitet haben. Ein eigener kleiner Raum zeigt Bildwerke von ihm, unter denen sein Altar »Pietà« und wohl noch mehr seine keramische Brunnengruppe »Mutter und Kind« Beachtung verdienen. Ein anderer kleiner Raum zeigt Lithographien und Federzeichnungen von ihm. Hier ist allerdings nicht Christliches, sondern rein Weltliches entfaltet, das zum Teil prächtige Illustrationen zu der Apologie einer modernen Menschheitsvergötterung ergeben würde; so namentlich der Zyklus »Das Jahr« mit dem dekorativ ausgearbeiteten Schlußwort »Alles ruhet im Menschen«. Manches darunter gehört allerdings zum Forciertesten, was unsere Zeit hervorbringt.

In eine davon weit entfernte Welt führt uns der verstorbene Österreicher H. Canon. Wieder ein Sprung, und wir sind bei der etwas dünnstieligen Wandmalerei von E. Pfannschmidt angelangt, von dem hier Kasein-Malereien und Kohlekartons neutestamentliche Stoffe behandeln. Ähnlich L. H. Jülichs phantastische »Stille Nacht, heilige Nacht«.

Dem ehemaligen Typus der »Santa Conversazione« tritt neuerdings noch mehr als sonst das gegenwärtige profane Konversationsstück gegenüber. Namentlich die Skandinavier vertreten es. M. Ancher legt in derartige Familienbilder und dergl. immerhin viel Innigkeit hinein. Ein Spiel mit verschwommenen mystizistischen Erinnerungen findet sich in der heutigen Kunst öfters, so auf unserer Ausstellung bei F. Hoffmann-Fallersleben mit seinem Gemälde »Der heilige Born«, ferner bei dem »Heiligen Hain« von H. Wrage. Aus der Idylle in ekstatische Erregung führt uns O. Heichert, dessen »Seelengebet der Heilsarmee« zu den mit Recht meistbewunderten Stücken der Ausstellung gehört.

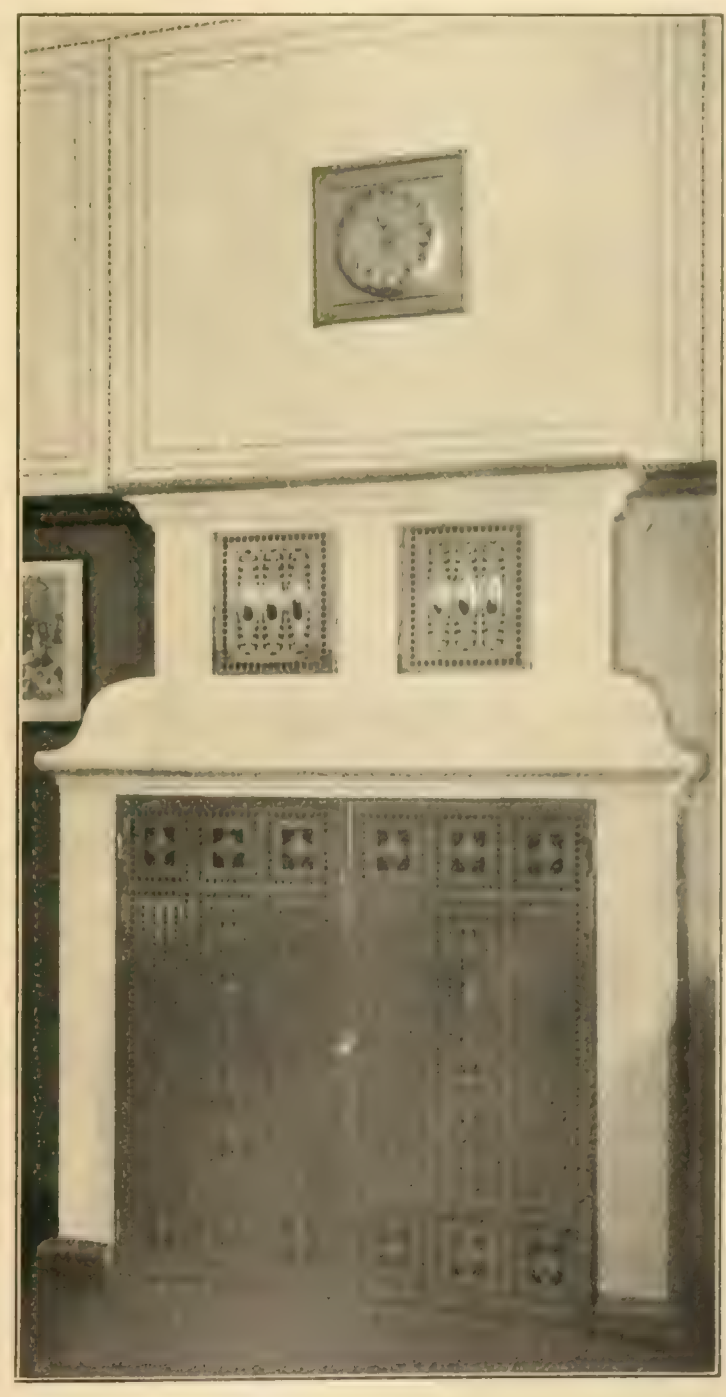
Noch manche Namen verdienen die Einreihung in Christliches oder in das religiöse Genre. So der Münchner J. Albrecht mit dem schönen »St. Benno« (Abb. III. Jg. S. 38); so J. Benlliure, dessen bewährtes Können diesmal einem »Madonnafest in Albarracin« gilt; so E. Brunkal, dessen »Pastor O. Werckshagen« wegen seines ausdrucksvollen Ernstes eine bessere Stelle verdient, als die, an welcher es hinter Modewerke zurücktritt; so A. N. Delaunois mit einer »Messe« und einem »Abend in der Kirche«; so M. Z. Diemer, der sein Gemälde betitelt »Herr, hilf uns, wir verderben«; so W. Firle durch die Gemütsinnigkeit seiner »Goldenen Hochzeit«; so der Österreicher J. v. Krämer, der zwar durch einen »Christuskopf (am Kreuze)« und dergl. gut wirkt, jedoch durch einen anderen Christuskopf im Profil dem Zeichnungseffekt näher kommt; so L. Noster mit seinem »Psalm 90, Vers 10«; so O. Piltz mit seinem innigen »Mittagsgebet der Pfründner«; so der Däne J. Skovgaard, der uns in Aquarellen einen Adam, bezeichnet »Dornen und Disteln«, und eine »Austreibung aus dem Paradiese« vorführt.

Viel Aufsehen macht der Florentiner F. Stahl; sein »Täufer« bemüht sich nach Ausdruck von Strenge, läßt aber das Gezwungene doch merken, während »Parsival« und »Scherzo« natürlicher wirken. (Schluß folgt)

WINTER-AUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Albert von Keller, Philipp Klein (†), Charles Tooby

Als ein Ereignis darf man die große Kollektiv-Ausstellung betrachten, mit der Albert v. Keller die ersten fünf Säle des Secessionsgebäudes am Königsplatz füllte. Diese Bilderschau zeigt den Entwicklungsgang, den der Meister genommen. Alb. v. Keller hat dem illustrierten Katalog ein Vorwort beigegeben und ist es nicht wenig interessant, das Glaubensbekenntnis des Künstlers kennen zu lernen, gewinnt man dadurch doch einen Einblick in die Kunstabsichten, die er verfolgt. Als sein Kunstprinzip bezeichnet er hier: »Die Freiheit: Freiheit in Handhabung und Beherrschung der Kunst, in der Wahl des Gegenstandes, in der Art der Bearbeitung, Freiheit gegenüber dem Geschmacke der Unverständigen, gegenüber der Beeinflussung durch Moden und Richtungen, Freiheit durch Zurückweisung kunsthändlerischer Wünsche, unkünstlerischer Bestellungen, mit einem Worte: Arbeit zur eigenen Freude und Rücksicht auf nichts als die Natur. An ihr und durch sie allein können wir Künstler werden. Sie zeigt uns alle Herrlichkeiten und Glückseligkeiten der Welt und sie führt uns in die Tiefen des Entsetzlichen und Grauenhaften der Erde und des armen Menschengeschlechts. Nun heißt es, durch unermüdliches Forschen und eiserne Energie selbst, — nicht durch fremde Belehrung — die tausendfältigen Ausdrucksmittel finden,



R. BERNDL HOTEL UNION, KAMIN IN DER BIBLIOTHEK
Text S. 58

die uns in die glückliche Lage setzen, alles Geschaute und Erlebte festzuhalten und selbständig, voraussetzungslos eine eigene Sprache für jedes Bild zu erfinden und so ein neues Werk in die Welt zu setzen — ein Werk freien Willens. So denke ich mir die Entstehung eines Kunstwerkes. So habe ich sie angestrebt.« Freiheit, dieses Wort mag der Künstler in seiner tiefsten und hehrsten Bedeutung stets im Sinne gehalten haben und wir wollen auch hier mit dem Künstler nicht streiten, aber auch Keller stand, gerade so wie jeder große Meister unter dem Einflusse seiner Zeit, die ihn trieb. Auch dieses Malers Kunsthöhe ist, wie jeder Kulturzustand, unbewußte Errungenschaft, ein Traumzustand, in dem Künstler sowohl wie ganze Völker schaffen. Wir können uns ja heute von Herzen dieser Errungenschaften freuen, aber stets wird gerade bei Keller der Gedanke auftauchen, was dieser Künstler uns Deutschen geworden wäre, wenn er von französischen Einflüssen ganz frei geblieben. Was der germanischen Rasse von den Uranfängen deutscher Kunst als Eigentümlichkeit aus allen erhaltenen Kunstdenkmälern weht, jener Hauch des Lebendigen, Charaktervollen, eigensinnig Nationalen, ist bei Keller in den Anfängen seiner Entwicklung voll zum Ausdruck gekommen, aber dann vollzog sich eine Umwandlung, allmählich, ganz langsam, von Westen kommend, die unzähligen Talenten zum Verhängnis wurde. Es gibt ja gemeinschaftliche Berührungspunkte und Übertragungen von einem Lande zum anderen, aber es treten dann mit diesen zu gleicher Zeit charakteristische Merkmale von wesentlicher Bedeutung auf, die auf eine Aussprache der nationalen Eigentümlichkeiten gerichtet sind. Allzustark waren aber seit Jahrzehnten die künstlerischen Impfungen mit dem ausländischen Serum und heute noch braucht die deutsche Kraftnatur alle erdenklichen Mittel, um das Gift wieder auszuscheiden. Daß Albert v. Keller trotz und alledem ein großer Künstler von Eigenart blieb, war nur seinem fabelhaften Talente zuzuschreiben, das auch in einer fremden Sprache, was so selten ist, dichterisch blieb. Und doch, welches seiner späteren Werke könnte zum Beispiel das erfreulicherweise in Besitz der Pinakothek gelangte »Chopin«-Bild übertreffen? Das ist so innerlich durchdrungen im Thema, dabei vorzüglich gemalt, daß wir heute nach 35 Jahren über die Klarheit der Farben staunen müssen. Hier reihen sich auch das wundervoll sinnige Frauenbildnis von 1874, die Andromeda aus demselben Jahre, an und der köstliche nackte Frauenleib am Strande, der in seiner Technik Holbein nichts nachgibt.



RICHARD BERNDL — VENTILATIONSGITTER
Ausgeführt von W. Fritsch. Text S. 5[illegible]

In einer Reihe von Damenbildnissen suchte dann der Künstler die Frau in ihren graziösen Bewegungen, umflossen von reicher, geschmackvoller Toilette zu verkörpern, und da sehen wir einzigartige Proben seiner Meisterschaft. Am schönsten sind unter der Fülle des Gebotenen die beiden Bildnisse der verstorbenen Gattin des Künstlers von 1888 und 1896. Auf einem anderen Stoffgebiete, wozu ihn wohl die vergangenen Herrlichkeiten antiker Kunstschöpfungen angeregt haben mögen, sehen wir ihn als Schilderer und visionären Dichtermaler des altrömischen Lebens. Säulenhallen antiker Tempel erstehen wieder unter seiner Hand, blühende Gärten umkränzen sie, Sonnenschein flutet herein und über spiegelglatte Marmorfliesen ziehen an plätschernden Brunnen und kostbaren Marmorstatuen in langwallenden Tuniken die Gestalten der römischen Kaiserzeit vorbei. Noch stärker als in diesen Werken »Kaiserin Faustina im Junotempel zu Präneste«, »Römische Villa« kommt das Träumerische und Visionäre in Kellers Kunst in den Hypnotisierten, Somnambulen, Hexenverbrennungen etc. zum Ausdruck, am stärksten und reinsten jedoch auf dem religiösen Gebiet und gerade hier schuf der Meister eines seiner edelsten Werke, das auch als eines der besten überhaupt unsere öffentliche Sammlung ziert: »Die Auferweckung der Tochter des Jairus«. Das Thema muß den Künstler tief bewegt haben, denn wir sehen in dieser Ausstellung allein schon gegen zehn Skizzen zu dem gleichen Motiv. Außerdem ruhen im Atelier des Malers noch Dutzende Entwürfe, die alle verworfen wurden, bis er die endgültige Lösung gefunden, die ihn voll befriedigt haben mag. Das bedeutende Bild ist allzu bekannt, um es zu besprechen, nur so viel sei gesagt, daß es seit mehr denn 20 Jahren, seit seiner Entstehung nach wie vor einen starken Eindruck auf Künstler wie Kunstfreunde ausübt und dies will in unserer Zeit der rasch wechselnden Kunstmoden viel heißen. Alles in allem genommen, auch das letzte große Bild, »Die Liebe« betitelt, Judith, die triumphierend lächelnd gerade dem Holofernes den Kopf abgeschlagen und als Sinnbild der männermordenden sinnlichen Liebe dasteht, erkennen wir in Albert v. Keller einen geistreichen Künstler, dessen Kraft ungebrochen ist und uns noch fernerhin manch bedeutendes Werk schenken wird.

Über die beiden folgenden Kollektionen vom verstorbenen Philipp Klein und Charles Tooby können wir uns kürzer fassen, auch schon deshalb, weil über beide Künstler bei früheren Gelegenheiten die Rede war. Klein wurde 1871 in Mannheim geboren, trat nach Beendigung der Gymnasialstudien als Fahnenjunker in die Armee. Ein Unfall im Dienste veranlaßte seinen Austritt; er wurde nun Maler auf eigene Faust und versuchte, durch autodidaktische Studien Künstler zu werden, das ihm auch bis zu einem gewissen Grade gelang. In Wirklichkeit hielt er sich an die besten Lehrer: die Natur, die innere Stimme und die besten zeitgenössischen Künstler. So fanden denn seine Arbeiten vielfach Verständnis. Unter den zahlreichen Studien, denn um diese handelt es sich bei Klein zumeist, fallen diejenigen am angenehmsten auf, die auf eine Beobachtung von Licht und Luft gerichtet sind. Einige frisch herunter-

gemalte Akte, Köpfe und Stilleben tragen sogar den Stempel der Virtuosität. Um dies Talent ist es schade, daß es im Mai 1907 einem Herzleiden erlag.

Charles Tooby, der als dritter die mittleren großen Säle im Ausstellungsgebäude inne hat, ist Engländer von Geburt. Schon als Kind soll er große Liebe zur Tierdarstellung gezeigt haben, bei der er auch in seinen späteren Studienjahren, die er unter Alb. Brendel erlebte, verblieb. Im Jahre 1890 kam der schon damals reife Künstler nach München, schloß sich den Bestrebungen H. Zügels an und schuf nun in Dachaus und Schleißheims Umgebung jene Reihe vortrefflicher Tierstücke, die wir teils hier vereinigt sehen, teils anläßlich der Kunstvereins- und früheren Secessions-Ausstellungen schon besprochen haben. Eine scharfe Naturbeobachtung, vereint mit einem großen Verständnis für Knochenbau und Organismus und eminentem technischem Können spricht aus allen seinen Werken. Die Tiere, ausruhend in der Natur selbst, oder tot zu Stilleben vereinigt, hat der Maler bis jetzt am glücklichsten wiedergegeben. Franz Wolter



RICHARD BERNDL — OFENGITTER

Ausgeführt von Wilh. Fritsch. (Text S. 5[illegible])

VERMISCHTE NACHRICHTEN

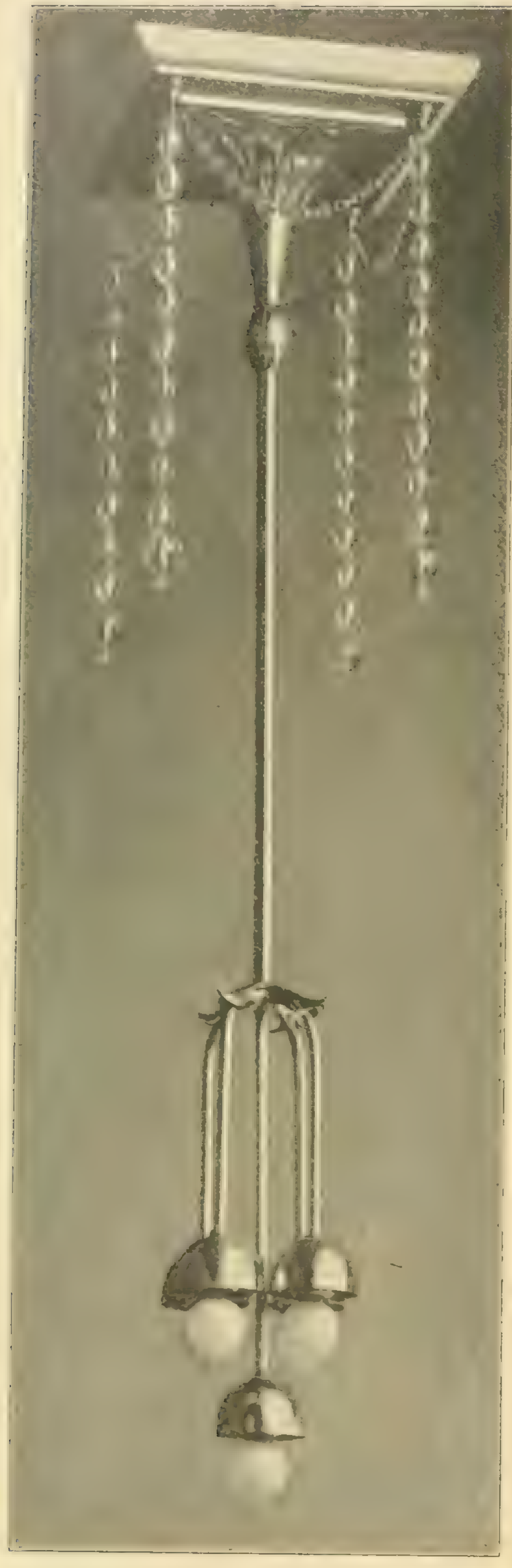
Eine Madonna von Grünewald. Die kleine Gemeinde in Stuppach besitzt im Hochaltare ihres Gotteshauses einen kostbaren Schatz: eine Madonna mit Kind in wunderbarer Landschaft, die nunmehr sicher als Werk Grünewalds erkannt ist. Sobald es der Raum gestattet, werden wir eine Abbildung und Besprechung des Bildes veröffentlichen«.

Ein neues Kommunionandenken. Nach einem neuen Gemälde von Professor Kaspar Schleibner stellte die Gesellschaft für christliche Kunst soeben ein farbiges Kommunionandenken her, auf das wir wegen der Erhabenheit der Komposition, Schönheit der Ausführung und außerordentlichen Billigkeit aufmerksam machen. Bei einer Blattgröße von 34×30 cm (Bildgröße 30×27 cm) beträgt der Preis bloß 30 Pfg. und bei Abnahme von 50 und mehr Exemplaren gar nur 25 Pfg. — Wir möchten bei dieser Gelegenheit dem hochwürdigen Klerus dringend raten, nur künstlerisch besserwertige Bilder unters Volk zu verteilen, namentlich bei so erhabenen Anlässen, wie bei der ersten Beichte und Kommunion. Auch sonst sollten die kirchlichen Drucksachen jeder Art sich in ihrer Ausstattung über die öde Alltäglichkeit erheben, einen gereinigten, soliden Geschmack bekunden und etwas Geistbildendes und Herzerfreuendes an sich tragen. Die Kosten werden dadurch nicht größer, aber der Nutzen steigt.

Rom. Der Kardinalstaatssekretär hat an die Bischöfe Italiens ein Zirkular hinausgegeben, das für jede Diözese die Einsetzung einer Kommission zur Überwachung und Pflege kirchlicher Kunstdenkmäler verfügt.

Vom Rhein. Die Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz hat vor einigen Monaten ein Gutachten verfaßt, in dem über die Verhältnisse der malerischen Ausschmückung der Kirchen der Rheinprovinz schwere Klagen erhoben sind. Wir werden an anderer Stelle darauf zurückkommen.

Wenn man erwägt, daß durchschnittlich im Rheinland jährlich 100 Kirchen ausgemalt werden (an der Mosel allein 20!) und dazu bedenkt, daß hiervon mindestens 90 Prozent ganz gewöhnlichen Stuben-Anstreichern übergeben werden, acht Prozent etwa sogen. Dekorations- oder Kirchenmalern und höchstens zwei Prozent wirklich geschulten Künstlern, dann darf man sich über das Ergebnis nicht wundern und wird begreifen, wie dringend notwendig hier eine Besserung herbeigeführt werden muß. Das ist eben der schlimmste Übelstand, daß die Ausschmückung der Kirchen Handwerkern anvertraut wird. Bei der Kirchenmalerei handelt es sich um die höchste und edelste Aufgabe der Kunst und nur erste Kräfte sind hier imstande, eine des Gegenstandes würdige und, was doch auch wohl wichtig ist, eine dem Volke verständliche Sprache zu reden. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die meisten Menschen unter Umständen sich ruhig alle Fähigkeiten absprechen lassen, nur nicht den Geschmack. In Sachen der Kunst hält sich jeder für kompetent, und doch müssen der gute Geschmack und das künstlerische Verständnis ebenso wie alles andere durch lange Bildung erworben werden. Wer sich ein sicheres Urteil in so schwierigen Fragen, wie die Ausmalung einer Kirche ist, nicht zutrauen darf und mit den lebenden

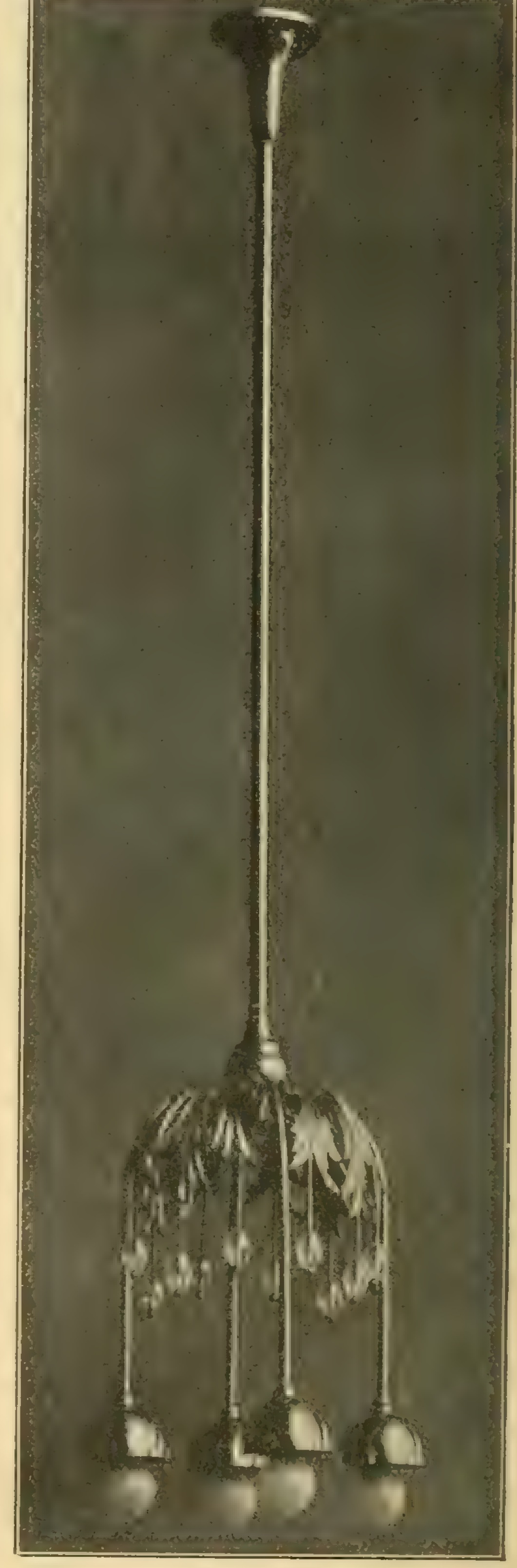


RICHARD BERNDL — LÜSTER
Ausgeführt von Steinicken & Lohr, München
Text S. 5[illegible]

Meistern auf diesem Gebiete keine Berührung hat, gehe nicht selbständig vor, sondern wende sich an solche Kreise, die über die christliche Künstlerschaft unserer Tage Auskunft geben können. Man suche nicht das bequeme, aber unselige Auskunftsmittel, sich einfach an eine der großen Werkstätten zu wenden, die in christlicher Kunst machen, aber eine Hauptschuld am Tiefstand der christlichen Kunst tragen. Nun wird aus Düsseldorf geschrieben, daß an der dortigen Kunstakademie mehr als bisher tüchtige Lehrkräfte auf dem Gebiete der Ausschmückung der Kirchen herangebildet werden sollen. Zur Erreichung dieses Zieles ist zunächst beabsichtigt, einen besonderen Lehrer für monumentale kirchliche Malerei an diese Anstalt zu berufen und kunsthistorische Kurse, Fortbildungskurse für handwerksmäßige Dekorationsmaler, eventuell auch Kurse für kirchliche Skulptur, Kleinkunst usw. einzurichten. Ob diese Versuche frisches Blut zuführen werden?

Maler Steinhausen vollendete kürzlich für die Kirche in Lugau ein vom dortigen Steinkohlenbauvereine »Gottessegen« gestiftetes großes Altarbild »Jesus auf dem Gange nach Emmaus«.

Baden-Baden. Ein von Anton Nießing gemaltes Porträt des Deutschen Kaisers wurde vom König von Siam käuflich erworben. Nießing, der in Lichtental bei Baden-Baden lebt, vollendete letzten Sommer in der Kirche zu Steinbach an der vorderen Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffes ein Gemälde des hl. Johannes Nepomuk. Der Heilige ist in dem Momente dargestellt, in welchem seine Leiche aus der Moldau geborgen und vom Volk verehrt wird.



RICHARD BERNDL — LÜSTER
Ausgeführt von Steinicken & Lohr, München
Text S. 58

Winterausstellung der Münchner Secession. Für die Secessionsgalerie wurden erworben zwei Ölgemälde: 1. »Die glückliche Schwester« (1893) von Prof. Albert von Keller in München; 2. »Wind und Sonne« von Charles Tooby in München. — Von Privaten wurden angekauft die Ölgemälde: 1. »Porträt« (1874); 2. »Auferweckung« (1884); 3. »Andacht« (1885); 4. »Lesende (1895)«; 5. »Römische Villa« (1882) von Prof. Albert von Keller in München; 1. »Strand in Viareggio« (unvollendet) (1906); 2. »Studienkopf« (1906) von Philipp Klein †; 1. »Rotes Haus mit Schimmel« (1905); 2. »Kuhweide« (1907) von Charles Tooby in München.

Einen Vortrag über ein Thema aus dem Gebiete der christlichen Kunst hielt der Sekretär der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Joseph Berhart, am 10. Februar im katholischen Lehrerinnenverein zu München.

Düsseldorf. In der Nacht vom 17. Januar starb dahier der vielseitig gebildete Kunstschriftsteller Johannes Sörensen S. J.

H. J. Sinkel †. Am 15. Januar ds. Js. starb im

72. Lebensjahre der Historienmaler H. J. Sinkel, der, Holländer von Geburt, von seinen Studienjahren unter Karl Müller und Wilhelm Sohn her der Düsseldorfer Künstlerschaft stets angehört hat. Er schloß sich in unerschütterlicher Überzeugung der Richtung der Nazarener an und war als solcher seiner feinen Empfindung, sicheren Zeichnung und liebevollen Ausführung wegen hoch geschätzt. In seiner späteren Zeit wandte er sich mehr und mehr und mit ehrenvollem Erfolge der Porträtmalerei zu ohne Konzessionen an die sog. Moderne. Der Tod riß ihn plötzlich mitten aus seiner schaffensfreudigen Tätigkeit. B.

Unser Mitarbeiter Dr. Hans Schmidkunz bittet die christlichen Künstler, ihm von neueren und auch älteren religiösen Kunstwerken (bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts zurück) Mitteilung zu machen; dabei sind Angabe der sachlichen und persönlichen Daten sowie womöglich Übersendung einer guten Reproduktion und die urheberrechtliche Erlaubnis, sie ins Diapositiv zu übertragen, erbeten. Postadresse: Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee (Wohnung: Joachim-Friedrichstraße 8).

Das Ergebnis der Verlosung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst pro 1907 wird in Bälde bekannt gegeben. Verlost wurden 968 Gewinste, teils vorzügliche Reproduktionen in Aquarellgravüre und Heliogravüre, teils Originale nach Schleibner, Schädler, Gg. Winkler, Löffler, Klemm, Fr. Fuchs, Ed. Fischer, Scheiber usw.

Bildhauer Georg Schreyögg wird für den Waldfriedhof bei München eine große Kreuzigungsgruppe ausführen.

BÜCHERSCHAU

Berühmte Kunststätten. Nr. 38. Köln. Leipzig 1907, E. A. Seemann. Preis M. 4.—.

Unter den »berühmten Kunststädten« ist als 38. Band Köln erschienen von Dr. E. Renard. Es war keine leichte Aufgabe, die dem Verfasser gestellt war, weil gerade auf dem Gebiete der kölnischen und rheinischen Kunst bisher gar so wenig gearbeitet worden ist. Renard war der geeignetste, diese schwierige Aufgabe zu lösen. Bislang standen nur einige nicht zu bedeutende »Führer« zur Seite, und der Wunsch nach einem Werke, das die Kunst der rheinischen Metropole in ihrer Entwicklung von den Römerzeiten bis auf unsere Tage gab, wurde immer reger. Der Hauptwert des neuen Buches liegt entschieden darin, daß der Verfasser die Entwicklung vor einem weiten, historischen Hintergrunde sich abspielen läßt und uns so das Verständnis dieser Kunst erleichtert und vertieft. Die Gliederung nach kunstgeschichtlichen Perioden war die nächstliegende und ist mit Geschick angewandt worden. Besondere Beachtung verdient das Kapitel über die romanische Goldschmiedekunst, die in Köln jene Blüte erreichte, wie an keinem zweiten Orte und zu keiner andern Zeit. Dem kunstgeschichtlich so hochbedeutenden und doch noch so gänzlich brach liegenden Gebiete der kölnischen Plastik werden klare und sachliche Abschnitte gewidmet. Daß sich der Verfasser hier wie an manchen andern Stellen auf Behauptungen beschränken muß und auf nähere Beweise verzichtet, mögen der Zweck und die Anlage des Buches entschuldigen. Bei der Architektur weist Renard auf manches Neue und bisher von der Forschung wenig Beachtete hin. 188 gute Abbildungen — hier und da hätte man freilich gerne ein neues, besseres Klischee gesehen — unterstützen den Text (210 S.). Zweifellos



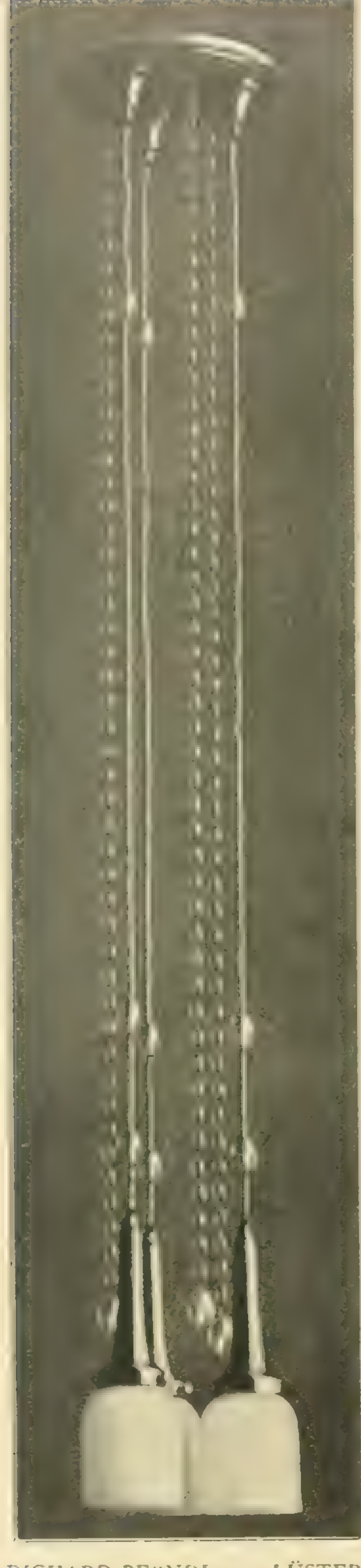
RICHARD BERNDL LÜSTER

Ausgeführt von [illegible] München [illegible]

wird das flott und interessant geschriebene Buch dem Forscher wie dem Laien eine willkommene Handgabe sein. H.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 10. Band: Correggio. Des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen. Herausgegeben von Georg Gronau. Gebunden M. 7.— (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt).

Noch vor 50 Jahren wurde Raffael ausnahmslos über alle anderen Künstler gestellt und die übrigen idealistischen Meister an ihm gemessen. Von jener Zeit an



RICHARD BERNDL LÜSTER
Ausgef. v. Steinicken & Lohr
Text S. 5.

wendete sich der Kunstgeschmack mehr und mehr realistischeren Anschauungen zu; von den alten Meistern fanden in erster Linie Velasquez und dann Rembrandt schwärmerisches Lob. Vollends Maler, wie Antonio Allegri aus Correggio, gegen deren Art sich der Geschmack vom Anfang des 18. Jahrhunderts schon schroff aufgelehnt hatte, fanden wenig Sympathie. Erfreulicherweise gibt es in unserer Zeit nicht wenige Kunstfreunde, welche neben der aufrichtigen Würdigung der lebenden Meister die Genußfähigkeit für die großen Künstler aller Perioden der Vergangenheit bewahrt und ausgebildet haben. Und so kommt auch Correggio wieder zu seinem Rechte, dies umso leichter, als seiner Kunst manche Merkmale eignen, welche unsere Zeit an der Malerei hochschätzt. Correggio ist ausgesprochener Maler, mehr als seine Vorgänger und Zeitgenossen; in seinen Figurenbildern spielt die Landschaft eine bedeutende Rolle und ist mit den Personen zu einheitlichen Stimmungen verschmolzen. Im 10. Band der »Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben«, über welche an dieser Stelle wiederholt berichtet wurde, widmet Georg Gronau dem »Maler der Grazien« eine ausgezeichnete Würdigung; sie ist nicht umfänglich, aber inhaltreich und erleichtert und vertieft dem Leser den Genuß der Abbildungen, welche die sämtlichen erhaltenen Werke des Künstlers und eine große Anzahl von Einzelaufnahmen enthalten. Wie die bisherigen Bände der »Klassiker der Kunst« wird auch der vorliegende dem Forscher und dem genießenden Kunstfreund eine willkommene Gabe sein. Aigner

Schmid, Dr. Andr., Cäremoniale für Priester, Leviten, Ministranten und Sänger. Dritte, vermehrte Auflage. gr. 8°. XX und 476 Seiten. Mit 150 Illustrationen. Preis: broschiert 6 M., in eleg. Halbfranzband 8 M. (Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung in Kempten und München.)

Dieses Cäremoniale ist aufgebaut auf dem festgegründeten Systeme der einschlägigen, bekanntlich sehr zahlreichen kirchlichen Erlasse; sämtliche Zitate sind in der gegenwärtigen, dritten Auflage nach der jüngsten, offiziellen Revision der Dekrete der Ritenkongregation eingesetzt. Stofflich ist, wie schon aus dem bedeutend erweiterten Umfange zu erkennen ist, eine bedeutende Vermehrung eingetreten. Ohne im Rezensentenstile zu reden, müssen wir auf Grund mehrjähriger Erfahrung auf diesem Gebiete gestehen, daß Schmids Cäremoniale, besonders in der gegenwärtigen Gestalt, das beste in deutscher Sprache erschienene genannt werden muß. Dieses nach dem präzisen, absolut zuverlässigen Inhalte bemessene Urteil muß auch von dem rein künstlerischen Standpunkte aus aufrecht erhalten bleiben. 150 Textillustrationen auf Kunstdruckpapier schmücken das Werk. Gerade diese Beigabe von Illustrationen ist sehr zu begrüßen, da sie das Verständnis des Gegenstandes durch die Anschauungsmethode vermittelt. Eine große Anzahl der Illustrationen sind Originale, die hier zum ersten Male Veröffentlichung finden. In gleicher Weise spricht auch im Text der Fachmann für kirchliche Kunst in Theorie und Praxis zu uns. Dieses Cäremoniale ist somit in vorzüglicher Weise geeignet, in das Verständnis der liturgischen Kunst einzuführen und eine tiefere Auffassung von dieser Sparte der theologischen Wissenschaft zu vermitteln, gleich wertvoll für den angehenden Theologen, wie für den praktischen Seelsorger, der gerade dieses Gebiet der pastoralen Tätigkeit nicht schablonenmäßig betreiben will. Dr. P. W. Hacker

Karl Scheffler, Der Deutsche und seine Kunst. 4 Bog. Geh. 1 M. R. Piper & Co., München 1907.

»Eine notgedrungene Streitschrift« nennt der Verfasser sein Werk. Scheffler bekämpft die allzugroße Verherrlichung lebender Künstler. Er kommt zu dem Schlusse, in der Kunst herrsche geradezu eine Selbstverherrlichung. Diese Schrift ist mit Unrecht nur an die Adresse des Deutschen gerichtet, an diesem Übel krankt die ganze Welt. Man findet gewiß in unserer Zeit viel zu viel Sensationshascherei, doch diesen Fehler haben alle Völker. Übrigens strotzt die Abhandlung von Unklarheiten und Widersprüchen und wird nicht viel »zur Entwirrung der Kunstbegriffe« beitragen.

Wien Karl Hartmann

Altfränkische Bilder; 1908. Mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Verlag der Kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg. Preis M. 1.

Der vorliegende XIV. Jahrgang dieses schönen historischen Wanderbuches durch große und kleine Orte Frankens verdient wieder gleich seinen Vorgängern warme Empfehlung. Der Text ist gediegen und anregend, die Ausstattung geschmackvoll und fein. R.

Ölmalerei. Anleitung für Anfänger von S. J. Cartlidge, übersetzt von Otto Marpurg. Ravensburg. Preis M. 1.20.

FSB. Trotz seines geringen Umfanges (97 Seiten) enthält dieses Buch doch dank der Schlichtheit seiner Sprache das Wichtigste dessen, was der Schüler wissen muß, um sich mit Erfolg dem Studium der Ölmalerei widmen zu können. Es kann daher allen Anfängern bestens empfohlen werden.

Kollektivausstellung

Der Kgl. Professor Kaspar Schleibner eröffnete am 24. Februar im Ausstellungslokal der Gesellschaft für christliche Kunst eine Kollektivausstellung, bestehend in Bildern, Studien und Skizzen, auf die wir besonders aufmerksam machen. Sie dauert vier Wochen. Der Besuch des genannten Lokales (Karlstr. 6 in München) ist bekanntlich stets frei (geöffnet bis 7 Uhr abends).

Redaktionsschluß: 12. Februar

DIE DEUTSCHNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Schluß)

Stuttgart ist erheblich besser vertreten. Da ist vor allem J. V. Cissarz mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen zu nennen, lauter schlichte, aber echt aufgefaßte Werke; ferner L. Pankok mit zwei Ölgemälden und wirksamen Aquarellen, z. B. »Kirche von Magugnano«; dann R. v. Haug mit dem in der Behandlung nicht gerade einwandfreien »Postillon«, dem Aquarell »Der Sekundant«, das einen nicht gerade neuen Einfall eigenartig darstellt; R. Poetzelberger zeigt sich als Maler und Plastiker; R. Weise bringt unter anderem ein ganz vorzügliches lebensgroßes Porträt »Dame in Schwarz«, die in gewinnender Einfachheit mit sprechender Naturwahrheit hingestellt ist.

Der Saal des Frankfurt-Cronenberger Bundes bietet kaum eine besonders nennenswerte Arbeit — außer J. Kowarziks Plastiken.

Um aber auch aus den Werken solcher Künstler, die ihren Namen nicht ausdrücklich an irgend einen größeren Kreis angeschlossen haben, einige hervorragendere zu nennen, seien erwähnt: die prächtige, für den Künstler charakteristische »Mondstimmung in der Dämmerstunde am Prerowstrom« von L. Douzette, wo das zitternde Mondlicht, sich in Farben auflösend, über dem Wasser und zwischen den Wolken spielt; der »Hochsommer im Gebirge« von E. Euler und des nämlichen feine Farbendrucke aus der Gegend von Meran; »An der Kirchhoftreppe« von H. Linde, ein wohl südbayerischer Blick, glücklich in Auffassung und Behandlung; die bereits erwähnte schöne Sturmlandschaft von H. Sturzenegger; ein »Oberhessisches Mädchen in Abendmahlstracht« von W. Thielmann; das vortreffliche Porträt »Dame mit Schleier« von R. Weber; von L. Fahrenkrog »Wandern und Träumen«, wo der große Porträtkopf im Vordergrund allerdings gar befremdend ist, wenn auch gefälliger als der recht roh aufgefaßte ähnlich angebrachte Kopf D. v. Liliencrons auf einem auch sonst wenig ansprechenden Bilde von A. Illies; auch einige recht hübsche Zeichnungen hat L. Fahrenkrog geliefert, besonders niedlich und klar gezeichnet die kleine »Ursel« im Schilf; die »Calville-Äpfel« von A. Plate bilden ein ganz gutes Stilleben in altniederländer Stil. Ein bedeutendes Bild ist »Aus alter Zeit« von B. Winter lebendig, wirksame Beleuchtung und reicher Einblick in die »altfränkische« Kostümwelt. Als Alleinstehender erscheint auch — und er bildet im Kataloge eine besondere und zwar die erste Abteilung — F. von Lenbach in einer Zusammenstellung von 43 Werken aus Privatbesitz.

Für die oberen Räume, die der Zeichnung und den graphischen Künsten dienen, und denen darum aus dem Erdgeschosse die Greiner-Räume, die Räume der architektonischen Entwürfe und der Raum, in dem auserwählte Zeichnungen und Radierungen Düsseldorfer Künstler (J. Basseches-Bugwart, M. Clarenbach, K. Hoppe-Camphausen, A. Kaul, J. Lang, H. Mühlig, H. Otto, R. Pfaehler, J. Wagner u. a.) sich befinden, zuzurechnen sind, wäre eine sehr eingehende Behandlung nötig, wenn das einzelne nach Verdienst zur Geltung kommen sollte. Als Gesamtresultat ergibt sich eine Bestätigung der großen Vorliebe und der großen Virtuosität, die der Gegenwart für diese Gebiete zukommt. Eins freilich muß dabei mehr der staunenden Bewunderung als uneingeschränkten Billigung wert erscheinen, das ist die Vermengung der Techniken in ein und demselben Werk, die von vielen Künstlern zum Schaden der klaren und einheitlichen Wirkung, vielleicht auch der Dauer des Werkes zu weit getrieben wird.

In dem Ausgestellten haben wir es fast ausschließlich mit »Original«-Arbeiten zu tun. Berlin macht den Anfang mit einer K. Kappstein-Ausstellung, 30 Arbeiten von durchweg hervorragender Schönheit. Am meisten fallen in die Augen die vorzüglichen Tierbilder, Tierporträts und Tierleben, voll Geist und Wahrheit: die vornehmen Pendants »Tigerkopf« und »Löwenkopf«, das weiche Wildstück »Hase (und Vögel)«, der prächtige, edle »Kolliekopf«, aber nicht minder die schöne Waldstimmung in »Abenddämmerung«, blau, grün und purpurrot, und der tiefe Abend vom Ätna mit den aufragenden Pappeln. K. Kappstein erscheint hier als Einführender in die »Freie Vereinigung der Graphiker in Berlin«, die noch viel Gutes ausgestellt hat. Wie reich hat z. B. M. Fabian in seiner »Original-Lithographie«, die er »Tränen« nennt, den geteilten und doch einstimmigen Schmerz der beiden Weinenden zur Darstellung gebracht und doch durch Technik und Farbenton mit zartfühlender Diskretion umhüllt. Ein Vergleich zwischen O. Raschs-Weimar Lithographie »Meine Mutter« und der Original-Radierung »Bildnis der Frau von Sch.-G.« läßt bei dem ersteren die äußerst persönlich-wahre Auffassung, bei dem letzteren die feine malerische Behandlung bewundern. Je mehr des Guten in diesen Räumen sich zusammengefunden hat, um so frostiger fällt Karlsruhe trotz der Menge des Gebotenen dagegen ab; Kraftlosigkeit ist in den Räumen herrschend, und wenn »Die Reise des jungen Tobias« usw. von A. Schinnerer geradezu unwürdig erscheinen müssen, ist W. Steinhausens ebendort aufgehängte Original Radierung »Joseph und Benjamin« doch gar schwächlich. Entschieden bedeutsamere Arbeiten sind von Dresden hergekommen, so z. B. die Radierungen »Aus dem Bauernkrieg« von K. Kollwitz, dann aus dem Kreise der Elbier der »Marktplatz zu Chemnitz«, von W. Friederici, die niedlichen Bauerntypen »Brautjungfern«, »Jütländisches Mädchen«, und das reizende Genrebildchen »An der Uhr« von A. Wilckens. Hier sind auch untergebracht die vortrefflichen malerischen Bronzeplaketten von J. Genthe-Leipzig und die noch vortrefflicheren von F. Pfeifer-Dresden. G. O. Erlers Radierungen und Zeichnungen zeigen viel technisches Geschick, erinnern aber daran, daß Haß und Gehässigkeit der Kunst entgegengesetzt sind.

Die ganze südliche Hälfte des Obergeschosses gehört München. Nur der erste Saal enthält neben den bis auf die Köpfe etwas trivial aufgefaßten »Tanzmusikanten« von M. Buri-Brienz und den vielseitigen gelben »Rosen« von K. Strathmann, die eine nackte Gestalt mit Spiegel umrahmen, uud großwirkende monumentale Darstellungen in Kohle bezw. Tuschmalerei von P. Bachmann-Köln-Lindenthal und Fr. Brantzky-Köln, worunter des ersteren »Ein deutsches Pantheon«, des letzteren »Signalstation Wilhelmshaven« und »Bismarckturm« hervorragen. Es folgen nun die Münchner graphischen Räume, abschließend mit dem kleinen Raume der »Münchner Secession«, der neben den bedeutenden Porträtköpfen von L. Samberger noch allerlei Gutes zeigt; so die außerordentlich liebenswürdige niedliche Radierung »Soma im Lehnstuhl« von O. Graf, während die phantastischen farbigen Radierungen von O. Lange-Dachau des inneren Maßes entbehren, selbst hinsichtlich der angewandten Technik. Aus den Darbietungen des »Vereins für Original-Radierungen« seien aus dem vielen Guten die Bleistiftzeichnung »Einsamkeit« von Cornelia Pacska, das außerordentlich sprechende »Damenbildnis« von G. Mayr, für welches das keck und am Kinn scharf eckig um das feine Gesicht gelegte dunkle Tuch eine trefflich charakterisierende Zugabe ist, und das sinnige »Doppelporträt« von P. Hahn hervor-

gehoben, ohne daß diese gerade als die ausschließend besten Arbeiten bezeichnet sein sollen. Einen großen Reichtum vielseitiger graphischer Arbeiten in allen Formen enthalten die übrigen Räume, die der »Bund zeichnender Künstler in München« ausgestattet hat. Es ist da schwer, einzelnes aus klaren Gründen dem übrigen vorzuziehen, und als solches hervorzuheben. Immerhin wird jeder gerne sich an P. Neuenborns Tierbildern erfreuen und sie mit anderen, teils ähnlichen, teils ganz anders aufgefaßten anderer Künstler z. B. A. Thomann-Zürich, W. Klemm und gar den Kappsteinschen vergleichen. E. Liebermann, der sich in seinem Blick auf »St. Martin in Bregenz« etwas zu sehr der Art Schönlebers anpaßt, läßt die prächtige Wiedergabe des Wassers an seiner Farbstiftzeichnung »Am Bodensee bei Bregenz« bewundern, H. J. Weber in seiner Lithographie »Valsugana« die Fülle von blendender Sonnenluft, die das weite Tal wie mit glühendem Nebel erfüllt, M. Dasio gibt in Holzschnitt seinem Schäfer einen besonders charakteristischen Ernst, ja Würde durch die kraftvolle Überleitung der schönen Linien in die Senkrechte. Der »David« von Cäc. Graf-Pfaff italienisiert zu stark, ist aber gleich dem übrigen ein Beweis zeichnerischer Kraft der Dame. H. Tillberg zeigt ganz besonders ein Verschmelzen der verschiedenen Techniken bis zur Täuschung; die Radierung »Sabinerin« und der Schabstich »Römerin« sind von vorzüglicher Feinheit und großer Wirkung. Eine farbige Zeichnung von starker Energie der Linien ist der »Erntetrunk« von R. Schaupp. Auch an Exlibris fehlt es nicht; das Wesen dieser ehemals oft so geistreichen Vignetten wird meistens verkannt; die von E. Berger ausgestellten gehören trotz und wegen ihrer Eigenart zu den besten.

Neben den Originalarbeiten fehlt es nicht an köstlichen Blättern, die Übertragungen von Kunstwerken anderer Technik in die Techniken der reproduzierenden Künste bieten. So ist die Radierung »Holzfäller« von F. Krostewitz eine feinsinnige Übersetzung nach Mauve in Schwarz. Auch H. Meyers Porträt eines Genueser Patriziers und einer Frau nach van Dyck (Radierung) und das Bildnis eines jungen Mädchens nach Holbein (Kupferstich) sind vortreffliche Übersetzungen. Die Technik der Radierung ist ja an sich zur Verwertung im Dienste der Originalarbeit geradezu geschaffen; auch die Lithographie eignet sich dazu vortrefflich. Beide Techniken vermögen die Handschrift des Künstlers mit Leichtigkeit wiederzugeben, ja sie folgen ungern einer fremden. Anders der bedachtsame Kupferstich, der sich nur zu Übersetzungen eignet und auch heute noch auf diesem besonderen Gebiete der künstlerischen Betätigung edle Dienste zu leisten vermag, sich aber, seines Adels bewußt, auch darauf beschränken sollte.

SCHLEIBNER-AUSSTELLUNG

Das Studium der Tradition und Natur kann als die Grundlage der modernen christlichen Kunst angesehen werden. Natur und Tradition sind ihm eine Quelle unerschöpflicher Anregungen; beide Quellen sind dem Künstler, der im künstlerischen Leben der Gegenwart steht und mit ihren Strömungen Fühlung behält, zugänglich. Bei der Tradition wird er nicht leicht in die Lage kommen, einen unrechten Gebrauch davon zu machen; bei dem Naturalismus muß er sich hüten, ihn nicht mißzuverstehen oder ihn falsch anzuwenden. Der moderne Naturalismus setzte mit der Verneinung gegenüber allem Bestehenden ein und in ihr erschöpfte er vielfach seine Kraft. Diese Evolution gab aber auch oft den Anstoß zu einer weiteren Entwicklung und führte zu einer Vertiefung der künstlerischen Anschauung oder doch zum wenigsten zu einer neuen Entwicklung aufseiten der Technik. Nach beiden Seiten hat sich diese Bewegung auch für die christliche Kunst fruchtbar erwiesen, sofern nämlich auch christliche Künstler daran teilnehmen. Sie konnten das tun, ohne von den Werten der Tradition etwas preiszugeben.

Ein schönes Beispiel solch kluger Nutzanwendung moderner künstlerischer Errungenschaften, hauptsächlich der modernen malerischen Ausdrucksweisen, bei verständiger Anpassung und Wertung an die traditionellen Ausdrucksformen bot die Ausstellung von Gemälden, Entwürfen und Studienblättern von Prof. Kaspar Schleibner im Ausstellungslokale der Gesellschaft für christliche Kunst in München. Trefflich gemalte Studien nach der Natur, landschaftliche Stimmungsbilder von ausgezeichneten malerischen Qualitäten, unmittelbar nach dem Leben gemalte Studienköpfe, Porträts zeigten uns einen rastlos tätigen Künstler, der im innigsten Kontakt mit der Natur steht, seine künstlerischen Sinne offenhält, daher auch seiner Kunst immer gesunde Nahrung zuführt. Er kann deshalb auch an die Darstellung von Motiven eines gleichsam erhöhten und vergeistigten Natur- und Weltbildes gehen, ohne Gefahr zu laufen, sich dabei in unklaren Phantastereien zu verlieren. Dabei fehlt es ihm nicht an Schwungkraft und Stimmung.

Die stimmungsvolle Maiandacht im Kloster und die tiefempfundene Cäcilia in den Katakomben (Abb. als Sonderbeilage des zweiten Heftes) sind den religiösen Andachtsbildern nahe verwandt. Es ist derselbe Geist und dieselbe Hand, die auch so viele Schöpfungen kirchlicher Kunst geschaffen hat. Schleibners Empfinden für Rhythmus in der Komposition von Linien und Farben, seine Beherrschung der malerischen Ausdrucksmittel, die er je nach der Art der Aufgabe in konzentrierter oder differenzierter Form anzuwenden versteht, befähigen ihn auch für die Ausführung dekorativer monumentaler Malereien. Aus einer Anzahl reizvoll gestalteter Skizzen und Studien, Projekten für die Ausschmückung kirchlicher Räume, konnte man ersehen, daß der Künstlre das ganze Gebiet monumentaler Raummalerei beherrscht. Der schon in manchen seiner Tafelbilder hervortretende Zug, die Fläche zu dekorieren, den Raum zu werten und geschickt auszunützen, tritt in solchen tektonischen Malereien natürlich noch stärker hervor. Schleibners starke Empfindung für räumliche Wirkungen der Malerei konnte sich dabei ganz und voll ausleben. Seiner naturalistisch anmutenden Tafelmalerei entspricht es wiederum, daß er in der Malerei als Raumkunst eine starke Neigung zur Illusionsmalerei bekundet. Er folgt darin der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts und lehnt sich an die gerade für unsere süddeutsche kirchliche Kunst so charakteristischen Barock- und Rokokokünstler, eines Zimmermann, Knoller und Asam an. Wie geschickt er bestimmte gegenwärtige Situationen in unserer nächsten Umgebung, Gebäude, Innenräume etc., auszuschmücken versteht, davon geben seine Gemälde im Vinzentinum ein gutes Beispiel. Seine religiös empfundenen Genrebilder lassen sogleich auf einen Maler schließen, der aus der Münchener Schule hervorgegangen ist. Mit seinen dekorativ monumentalen Wandmalereien steht er auf dem Boden der Tradition. Wir sehen in ihm einen jener Künstler, die innerhalb einer gewissen Umgebung und Tradition nach einer bestimmten Richtung hin ihr Talent entfalten und erkennen in solcher Kunstausübung etwas von dem bodenständigen Charakter altheimischer christlicher Kunst. A. Heilmeyer

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Von FRANZ WOLTER

Die reichhaltige Nachlaßausstellung des früheren Präsidenten der Münchener Künstler-Genossenschaft, Karl Albert v. Baur, welche den ehemaligen Lenbach,

Saal vollständig ausfüllte, bewies so recht, was dieser feinsinnige Landschafter, welcher selten in den großen Ausstellungen mit einem Werke auffiel, zu schaffen imstande war. Man muß überhaupt im Lebenswerke der Künstler Stufe um Stufe verfolgen können, um die künstlerische Absicht und Entwicklung zu begreifen, und da sehen wir, wie Baur sich stets in aufsteigender Linie bewegte und wie er in seinen Werken eine innige Naturliebe offenbarte. Im Grunde seines Wesens ruhte ein tiefes, vielleicht etwas pedantisches oder wissenschaftliches Streben, die Erscheinungswelt zu verkörpern, aber wenn man dieses übersah, konnte man sich recht erfreuen an dem feinen Zug der Linien, mit denen er die Form beschrieb, und in der Formengebung ruhte auch seine Stärke, die so recht in den stimmungsvollen Zeichnungen zum Ausdruck gelangte, die Baur dem Alpenvorlande oder dem Hochgebirge entnahm. Hier hatte er vieles gemeinsam mit der alten Münchener Kunst und in manchen Dingen erinnerte er sogar an Ludwig Willroider, den er mit Wahrung seiner eigenen Persönlichkeit an Wucht und Großzügigkeit mitunter erreichte. Wie die Zeichnungen Baurs, so waren auch seine Gemälde fern von jedem Virtuosentum, das rasch mit ein paar Strichen fertig ist. Eine Abgewogenheit, Ruhe und Klarheit, ja ein fast stilistisches Abrunden war auch selbst in den kleinsten vor der Natur entstandenen Studien das charakteristische Merkmal einer Künstlernatur, die noch manch Wertvolles zu schaffen vermocht hätte.

Zur Feier seines 70. Geburtstages gelangte eine Serie trefflicher Aquarelle und Zeichnungen von Jos. Watter zur Ausstellung. Nicht nur ein künstlerisches Interesse bieten alle jene Blätter, die teils der graziösen Zeit des Rokoko entnommen sind, sondern vor allem auch ein lokales. Wir sehen da u. a. eine Menge von jenen alten, malerischen Herbergen, die ehedem die Vorstädte Münchens und die Stadt selbst belebten und die nur noch spärlich vorhanden, allmählich alle den großstädtischen Zinskasernen weichen werden. Etwas ungemein Behagliches und Gemütvolles hat Watter in den liebevoll ausgeführten Aquarellen festgehalten und mit verständnisvollem Sinne gesammelt, so daß auch die Nachwelt ihre Freude an jenen künstlerischen Dokumenten haben wird.

Der Verband Münchener Künstlerinnen brachte eine größere Kollektion von Werken seiner Mitglieder, die durchschnittlich auf einer dem Zeitgeschmacke entsprechenden Höhe standen. Jene malenden Damen, wie Anna v. Amira, H. Fürther, von Zimmermann, von Brockhusen, Marg. Stall, Käthe Hofrichter, A. v. Achelis, Helene Schattemann, Tony Elster usw. können durchschnittlich alle etwas. Sie haben es vielleicht durch angeborenes Anpassungsvermägen sogar soweit gebracht, daß ihre Arbeiten »recht männlich« aussehen; »kraftvoll«, »machtvoll«, »mit kühnem Wagemut«, wie die bekannten »Kunstphrasen« heißen, ist vieles gemacht und — was viel bedeuten will in den Augen der Modernsten — nach dem Geschmack »Der Scholle« zurechtgelegt. Das ist nun alles ganz schön, aber warum malen die Damen des Verbandes »Münchner Künstlerinnen« nicht nach eigenen Rezepten? Es würde vielleicht weiblicher, aber auch viel angemessener erscheinen. Und dann ist die Kunst doch nicht ein Mittel, um nur die glänzende Virtuosität des Könnens zu zeigen, die in dieser das Endziel und den Endzweck sieht, vielmehr dürften die Absichten der Malerei, die darauf hinzielen, Ausdruck, tiefinnerlich Empfundenes und Geschautes zu geben, die erhebend wirken, von größerer und berechtigterer Bedeutung sein als technische Fingergeläufigkeit.

Über Edmund Harburger, den genialen Zeichner der »Fliegenden Blätter«, wurde schon bei Gelegenheit seines Nachlasses in der Jahresausstellung im Glaspalast eine charakteristische Würdigung gegeben, nur kann man jetzt noch um so entschiedener hinzufügen, daß die malerischen Qualitäten der Kunst Harburgers, wenn man von einigen älteren Studien absieht, die zeichnerischen nicht überwiegen. Immerhin bereiten auch die kleineren Bilder des Verstorbenen viel Freude, wenngleich die Skala seiner Farben nicht besonders abwechslungsreich genannt werden kann. (Schluß folgt)

WETTBEWERB FÜR EIN DENKMAL IN BAD DÜRKHEIM

In Bad Dürkheim soll für Dr. Valentin Ostertag eine Zierbrunnen-Anlage als künstlerischer Abschluß des Kurgartenplateaus errichtet werden. Der Zweck (Erinnerung an den Genannten) darf nicht durch ein Standbild oder eine Büste ausgedrückt werden. Die Summe von 27500 M. für sämtliche Auslagen darf nicht überschritten werden. Der Maßstab für das Modell des Mittelstückes ist 1 : 10, für Zeichnungen der Gesamt-Anlage 1 : 50. Die Entwürfe sind bis spätestens 1. Juni 1908 im Studiengebäude des K. Nationalmuseums zu München abzuliefern. Preisrichter sind die Professoren Adolf von Hildebrand, Balthasar Schmitt, Rudolf von Seitz, Franz von Stuck und Baurat Hans Grässel, ferner Bürgermeister Bart und Adjunkt Heusser vom Stadtrat Dürkheim. Für Preise stehen 2500 M. zur Verfügung. Lageplan, photographische Ansichten und Angaben über den zu Ehrenden sind beim Bürgermeisteramt in Bad Dürkheim erhältlich.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausmalung der Kirche in Feucht. Zur Erlangung von Entwürfen zur Ausmalung der Apsis der neuen katholischen Kirche in Feucht aus Mitteln des bayerischen Staates wurde ein engerer Wettbewerb veranstaltet, zu dem fünf Künstler Einladungen erhielten. Drei Entwürfe liefen ein und das Preisgericht schlug am 7. Februar einstimmig den Entwurf von K. Becker-Gundahl, »Feucht bei Nürnberg«, zur Ausführung vor. Der Beschluß des Preisgerichtes (Prof. Rudolf von Seitz, Prof. Holmberg, Prof. Hugo von Habermann, Prof. Adolf Hildebrand, Prof. Freiherr von Schmidt) fand die allerhöchste Genehmigung. Sowohl der zur Ausführung gelangende Entwurf, als auch die beiden anderen Projekte besitzen bedeutende künstlerische Qualitäten.

Raffael Schuster-Woldan (Berlin) malte für die Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche in Liegnitz ein dreiteiliges Altarbild: »Christus in Gethsemane«, »Betrauerung des Leichnams Christi«, »Noli me tangere«, das in den letzten Monaten mit einer größeren Zahl anderer Werke des Künstlers bei Heinemann in München ausgestellt war.

Düsseldorf. Direktor Professor Dr. Peter Janssen †. Am 19. Februar d. J. starb nach kurzem Krankenlager infolge von Influenza der Direktor der hiesigen Königlichen Kunstakademie, Professor Dr. Peter Janssen, im 64. Lebensjahre. In Düsseldorf geboren als Sohn des Kupferstechers Th. Janssen hat er seiner Heimatstadt auch als Künstler dauernd angehört und ist ihr als Historienmaler und seit 1877 als Professor, später nach dem Tode Karl Müllers als Direktor der Kunstakademie Stolz und Zierde gewesen. Er war Monumentalmaler großen Stiles und klassisch-akademischer Auffassung; aber die Bewegungen der Neuzeit gingen an ihm nicht spurlos vorüber, wie das namentlich seine Tafelbilder der letzten Jahre deutlich gezeigt haben. Seine ganze Wirksamkeit verdient gründliche Beleuchtung

und Würdigung; denn er hat nicht nur für seine Zeit gelebt. B.

München. Am 20. Februar veranstaltete der Verein für christliche Kunst einen Vortragsabend, der stark besucht war. Stadtpfarr-Kooperator Michael Hartig sprach über den Freisinger Dom in seiner Geschichte und Kunst und erntete lebhaften Beifall.

Petitionen um Erhöhung der staatlichen Mittel für Kunstpflege. Der Vorstand der Bildhauer-Vereinigung des Vereins Berliner Künstler und der Allg. Deutschen Kunstgenossenschaft übermittelte am 9. Februar sämtlichen Abgeordneten des Preußischen Landtages ein Schriftstück mit Vorschlägen und Wünschen behufs Förderung idealer Kunst im Sinne freischöpferischer Tätigkeit. Im Verhältnis zu dem Eifer von Staat und Gemeinde in Begründung und Entwicklung künstlerischer Bildungsstätten stehe nicht, was Staat und Gemeinden denjenigen, deren Leistungsfähigkeit sie förderten, hernach an Möglichkeiten fruchtbringender Betätigung bieten und bieten können. Die Abgeordneten werden gebeten, darauf hinzuwirken, daß der Landeskunstfonds von dem jetzigen Betrage zu 300000 M. auf zunächst 450000 M. für 1908 erhöht werde. Die Begründung eines Sonderfonds von 250000 M. zur Förderung religiöser und kirchlicher Kunst scheine unabweisbar. Viele warten hier auf Aufgaben, kunstleer steht manches Gotteshaus, und vielen armen Gemeinden wurde die Bitte um Ausschmückung ihrer Kirche mangels verfügbarer Gelder abgelehnt. Aber auch freie ideale Schöpfungen fordern Unterstützung. Das Anschreiben spricht zum Schluß den Wunsch aus, die Plastik in gerechter Weise begünstigt zu sehen, zumal da die Schaffung idealer Bildhauerwerke Kosten und Arbeitsleistung bedingt, zu denen die allgemeine Verkaufsmöglichkeit nur gering ist.

Der im österreichischen Budget für 1908 zur Kunstförderung durch den Staat vorgesehene Posten beträgt 350000 K. Die Künstlerorganisationen aller Nationen Österreichs richteten nun an das Finanzministerium eine Petition um Erhöhung dieser Summe auf eine Million Kronen.

Franz Schmid-Breitenbach. Im Februar war das große Ölgemälde von Franz Schmid-Breitenbach »Die heilige Nacht« im Lokal der Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6, ausgestellt; das warm empfundene Bild ist noch von der Ausstellung 1906 im Kgl. Glaspalast in bester Erinnerung.

Dillingen a. D. Im hiesigen Priesterseminare hielt am 16. Februar Herr Sekretär J. Bernhart einen geistvollen Vortrag über die Aufgaben der christlichen Kunst der Gegenwart. Aus ihren Beziehungen zu Sittlichkeit, Religion und Zeitkultur wurde die Kunst als bedeutsame geistige Lebensmacht herausgestellt und speziell die ethisch-religiöse Mission der christlichen Kunst entwickelt. Ein Überblick über das, was unsere Zeit hier fordert und bietet, wurde von selbst zu einem warmherzigen Appell zur Unterstützung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Er sprach wirklich schön über das Schöne. Und nach der Theorie kam eine allerliebste kleine Praxis: Eine Probekatechese zu zwei der neuen Bibelbilder für die Schule, die es wagen, wirklich Kunst zu sein. Der reiche Beifall am Schlusse bedeutete nicht bloß den Dank des Alumnates für eine schöne Stunde ästhetischer Unterhaltung, sondern auch eine Sympathiekundgebung für die »Deutsche Gesellschaft«, was auch in zahlreichen Beitrittserklärungen praktisch wurde. H.

Eine Publikation über Führich. Heinrich von Wörndle ist damit betraut, in dem von Custos Dr. M. Dreger im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht herauszugebenden Werke über die »Religiösen Romantiker Österreichs« unter anderem die Zusammenstellung der Werke Joseph Ritter von Führichs und der Arbeiten über diesen Meister zu verfassen, und richtet an alle Freunde christlicher Kunst hierdurch die höfliche Bitte, soweit entsprechende Mitteilungen nicht bereits an Dr. Dreger gesendet wurden, ihm solche gütigst zukommen lassen zu wollen. (Adresse: Innsbruck, Kaiser Josephstraße 1/III.)

Barmen. Vom Barmer Kunstverein, der im verflossenen Monat eine höchst fesselnde Sonderausstellung von Werken des Dresdener Malers Professor O. Zwintscher veranstaltet hatte, wurde das monumentale Gemälde »Melodie«, das eben vollendete letzte und großartigste Werk des Meisters, für die Galerie des Vereins in der Ruhmeshalle angekauft. Zum Ankauf des Bildes stiftete der bekannte Barmer Kunstfreund Herr Hugo Toelle, der neugewählte Vorsitzende des Vereins, einen namhaften Betrag.

Paul Thumann starb am 20. Februar zu Berlin im 74. Lebensjahre. Er studierte in Berlin, Dresden und Weimar. Zuerst als Lehrer in Weimar tätig, nahm er später einen Ruf an die Berliner Akademie an.

Vortrag. Den neuen Kreuzweg von Professor Gebhard Fugel in der St. Josephskirche zu München unterzog Sekretär Joseph Bernhart in einem Vortrag im Hotel Union zu München am 12. März vor zahlreichen Gästen einer verständnisvollen Besprechung.

Winterausstellung der Münchner Secession. Aus der Kollektion Professor Albert von Kellers wurden die Ölgemälde »Gartenterrasse der Villa Albani in Rom« und »Der Porträtmaler« von der Kgl. National-Galerie in Berlin angekauft.

Neues Glasgemälde. Nach dem Entwurf von Professor Jakob Bradl wurde kürzlich in der St. Johannes-Pfarrkirche zu München ein neues Kirchenfenster angebracht.

Berlin. Bei Keller & Reiner ist das Gemälde von Paul Beckert »Soziale Versöhnung« ausgestellt. Es erzielte hohe Anerkennung.

Berlin. Der Verband deutscher Kunstgewerbevereine befaßt sich auf seinem am 22. März in Hannover stattfindenden Delegiertentage u. a. mit einer Gebührenordnung für das Kunstgewerbe, dem Recht der Arbeitgeber an den Entwürfen ihrer Angestellten, Lehrwerkstätten und Wanderausstellungen.

Gedenkbuch.

Die Gesellschaft für christliche Kunst publiziert soeben unter dem schlichten Titel »Gedenkbuch« ein ganz eigenartiges, durch religiösen Gehalt und künstlerische Ausstattung gleich wertvolles Prachtwerk, das für die christliche Familie und für jedermann bestimmt ist, der seine Erdentage religiös weihen und sein Tun am Borne der heiligen Schrift und der christlichen Kunst erfrischen will. Die Bezugsbedingungen sind aus dem Anzeigenteil dieses Heftes ersichtlich.

Redaktionsschluß: 12. März

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Über die Staatsankäufe, die in jedem Jahre einmal dem kunstsinnigen Publikum vorgeführt werden, ist nicht viel zu sagen. Wozu die Ankäufe von unbedeutenden Bildern, die in erster Linie die betreffenden Autoren gar nicht oder nicht völlig charakterisieren, oder von solchen, die wirklich überflüssig sind, weil hinter ihnen keine besonders tüchtigen Persönlichkeiten stehen. Wir stehen überhaupt viel zu stark im Zeichen des Staffeleibildes und sehen dafür die ernste Monumentalkunst völlig in den Hintergrund geschoben. Das Fehlen jeder größeren Arbeit im letzteren Sinne pflegen kurzsichtige Kunstfreunde dahin zu erklären, daß der heutigen Malergeneration das Gefühl für den großen Stil abhanden gekommen wäre, aber der Hinweis auf Böcklin, Piglhein, Hans v. Marées dürfte die bedauerliche Tatsache ins Gedächtnis rufen, daß das Beste, was jene Künstler hätten leisten können, unausgeführt blieb. Auch heute sehen wir eine tüchtige Anzahl starker Talente heranwachsen, die wohl berufen wären, gerade der Wandmalerei neues Leben einzuhauchen, trotz aller Mängel, die manchmal wie Schlacken anhaften. Die jungen Künstler würden mit ihren Zielen wachsen, ebenfalls alle diejenigen Kräfte, welche eine Trennung zwischen der sogenannten hohen Kunst und dem Kunstgewerbe nicht kennen und auf letzterem Gebiete wirken. Die systematische Unterstützung solcher Kunst aus Staatsmitteln ist nicht minder notwendig, als der Ankauf zwar guter, aber zum Teil nicht gerade charakteristischer Staffeleibilder. Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu dem leichtbeweglichen Staffeleibilde zurück, dem selbstverständlich die Daseinsberechtigung nicht abgesprochen werden soll, so finden wir in den Ausstellungen der folgenden Wochen als bemerkenswerte Erscheinungen die umfangreichen Tierbilder von Fanny Geiger-Weishaupt und die in grauen, schweren Tönen, aber nicht unmalerisch gesehenen Landschaften von M. Caspar-Filser.

F. Guillery bringt unter anderen schon bekannten Werken ein famos und elegant gemaltes Herrenbildnis, R. Schiestl eine farbenfrohe Idyll-Landschaft von märchenhafter Leuchtkraft des Kolorits, A. Kühles in seiner eigenartigen Biedermeiermanier gehaltene Motive altfränkischer Städte, die ihn stets aufs neue als einen feinfühligen Maler namentlich der Architektur kennzeichnen. Charles Cottet, dem man in München schon öfters in einzelnen Werken begegnete, kommt uns diesmal mit einer Fülle von Arbeiten. Man erwartet eine festgefügte Persönlichkeit von Rasse und Temperament, aber man wird trotz der mitunter stark verblüffenden Technik enttäuscht, denn hier gemahnt so manches an fremde Einflüsse, die sich allzustark bemerkbar machen. Abgesehen von Monet, Gauguin und Hodler, haben besonders die Japaner Patenstelle angenommen und diese hat Cottet in starke, tiefernste Farben vertont. Immerhin war es interessant zu verfolgen, wie ein tüchtiger Maler sich die Errungenschaften anderer geschickt zunutze machte. Bewunderung konnte er wohl teilweise erregen, aber weniger die reine Freude, die selbst viel bescheidener gemalte, aber um so einfacher und wahrer erscheinende Bilder zu erwecken vermögen. Wenn irgend eine Kunstsparte den Zusammenhang mit der großen Kunst noch aufweist, so ist es die Bildnismalerei. Sie ist der natürlichste Vermittler zwischen Kunst und Leben. Das künstlerische Wollen und die künstlerische Fähigkeit, ja die jeweilige Kultur spricht sich hier noch am unmittelbarsten aus. In der Porträtkollektion von Fritz Burger kam dies auch trefflich zum Ausdruck. Burger ist gewiß kein geistreicher Menschendarsteller, wie es etwa Lenbach war, aber ein eleganter und geschmackvoller. Letztere Eigenschaften waren in den modernen Repräsentationsbildern stärker als notwendig betont, denn Burger verfügt über genügend zeichnerisches und malerisches Können, das allein für sich ausgenützt, ihn uns sympathischer machen würde. Ich möchte hier nur auf die Bildnisse seiner Kinder aufmerksam machen, die vollkommen das aussprechen, was der Maler eigentlich will und kann. Auch in den Bildnissen kleineren Formates tritt sein technisches Können deutlicher hervor als in den größeren Stücken, die Konzessionen an das Publikum zu sehr erkennen lassen. Der Künstler hat aber die Pflicht, gerade auf diesen Gebieten just seine Meinung zu sagen, aber hier sehen wir so viele Maler scheitern und der Kunstauffassung der Laien entgegenkommen. Ganz von Burger abgesehen, der immerhin auch da noch künstlerisch schafft, wo er im Zwange des Auftrags steht, ist der Durchschnitt der Porträts, die man so im Laufe der Zeit im Kunstverein zu sehen bekommt, ein nicht hoher. Dies liegt weniger an den Schaffenden, als an den Bestellern, letztere sind größtenteils zufrieden, wenn ihre Persönlichkeit recht ähnlich, recht schön und recht billig im Konterfei ist.

Über Tiedjen, als Tier- und Landschaftsmaler, ist schon die Rede gewesen, seine malerischen Qualitäten entstammen der Zügel-Schule, die er mit einigen persönlichen Noten zu beleben bestrebt ist. Ebenfalls tritt uns Charles Palmié als längst Bekannter mit einigen Sommerlandschaften und Ansichten aus München und einem Winterbild aus der Schweiz entgegen. Die Helligkeit der Farben, die Palmié durch sein schon früher erwähntes, von den Franzosen übernommenes System erreicht, ist die gleiche wie in all den früheren Bildern. Auf diesem Wege gibt es überhaupt kein Weiterschreiten. E. T. Compton brachte einige treffliche Motive aus den Regionen von Eis und Schnee, L. Pelling-Hall, Paul Thiem, Franz Mäcker, F. Wagner hübsche Landschaften; Hugo Kauffmann eine Serie minutiös durchgeführter ländlicher und städtischer Typen, die etwas an Massenartikel erinnerten. An und für sich gut



KARL KIOLT, Nr. I

gemalte Köpfchen, erschienen sie zu gleichwertig in ihrer Art. F. S. Haindl hat in seinem »Tiroler Bauernhaus« und einem Holländerbild Fortschritte gemacht, nur dürften die Farben weniger schwer im Ton gehalten sein. Fritz Martin stellte sich mit einem »Silhouettenschneider« aus der Biedermeierzeit ein, ein Genrebild, das seine Bedeutung behalten wird. Die zarten Kinder Floras hatte Gabriel Schachinger in einer umfangreichen Kollektion vereinigt, unter diesen waren entzückende Erscheinungen, die mit Liebe und innigster Sorgfalt in ihrer ganzen Pracht gemalt waren. Unter den fünfzehn Bronzestatuetten von Johann Vierthaler ragten beonders die weiblichen Figürchen hervor, ob ihrer klaren Durchbildung und dem vollen Verständnis vom organischen Bau des Körpers. Zierlichkeit und Eleganz der Bewegung, vereint mit technischem Können, zeichnen auch den größeren Knabenakt und den virtuos behandelten Körper eines kleinen Mädchens aus. Hervorzuheben sind die tüchtigen Plastiken von Hemmesdorfer. Noch eine weitere Kollektivausstellung — denn in erster Linie muß hauptsächlich von diesen die Rede sein, da selbst der pflichteifrigste Chronist nicht alles berichten kann — bestand in einem Teil der Neuerwerbungen der Secessionsgalerie. Als eines der besten Werke muß F. v. Uhdes »Hundefütterung« genannt werden, das wir schon früher besprochen haben. Außerdem sind von A. v. Keller, L. Samberger, Louis Corinth, W. Trübner, A. Langhammer, J. Diez, S. Wenban, Herm. Pleuer, Chr. Landenberger charakteristische Schöpfungen zu sehen, die als eine glückliche Erweiterung der Galerie gelten müssen.

Recht kräftig und frisch sah die Serie Bilder und Studien von Herm. Groeber aus. Am meisten interessierten wohl die frisch und kühn heruntergemalten Bildnisse, die so recht zeigten, daß der Maler sein Handwerk gut beherrscht; insbesondere gelang dem Künstler die Licht- und Luftwiedergabe der Gestalten im Freien. Trotz aller modernen Geschicklichkeit jedoch erscheint die Kunst Groebers fast veraltet, sie ist noch ein Stück Realismus jener Periode, die im Abmalen irgend eines Teiles der Natur ohne weitere Absicht als nur ein Bruchstück guter Malerei zu bringen ihr Ziel suchte. Man hat nicht mehr die Freude an jenem Nervenreiz, der ohne Rücksicht auf geistige oder rein menschliche Seelenregungen auf den technischen Errungenschaften allein fußt; die Zeiten sind nicht mehr fern, wo man die auf seinerzeitige französische Anregungen zurückgehende Kunstauffassung, die dem deutschen Gemüte so fern liegt, als einen mehr oder weniger verhüllten Materialismus erkennen wird, der vielleicht nützlich, aber zu einflußreich war.

F. Schmid-Breitenbachs reichhaltige Kollektion hatte von jenem überschäumenden Realismus weniger, dafür schlug der Künstler mehr zu Herzen gehende Töne an. Er geht von der Idee aus und sucht dieselbe in eine malerische Form zu prägen. Auch Schmid-Breitenbach bleibt bei der Natur, aber er malt sie nicht einfach ab, er versenkt sich in sie und versucht das darzustellen, was er in ihrem innersten Wesen findet. So entstanden u. a. »Großmutters Liebling«, das hellfarbenfreudige Bild »Nach der Taufe«, dann das altmeisterlich anmutende Werk »Erwartung«, das herzige »Gute Nacht«. Bekannt von der letzten Glaspalastausstellung war das Motiv »Nach der Fuchsjagd«, ihm verwandt ist »Vor der Fuchsjagd«. Ganz vortrefflich sind die Studien »Pferdestall«, »Auf der Alm« und mehrere hübsche Landschaftsmotive. Originell und eigenartig erfunden ist das in Form eines kleinen Altars gedachte »mortis terror«, wo die Seele des verstorbenen Kindes im unsäglichen Schauer des Jenseits irrend dahinwandert. In zartem Liebreiz sieht man die keusche »Vestalin« aufgefaßt und im Gegensatz hierzu die wuchtige Skizze zu dem Pinakothekbilde »Hexenwahn«. Man sieht ein abwechslungsreiches Gebiet und stets das Trachten, neue künstlerische Gesichtspunkte zu erfassen. Und in der Tat, in der Malerei bedarf nicht nur das Auge einen Genuß, sondern auch die Seele.

In dem Nachlasse von Wilhelm Marc lebte wieder eine gute alte Schultradition auf, die uns stets ins Gedächtnis ruft, wie liebevoll und intim die alten Künstler vom Anfange des 19. Jahrhunderts studiert und gearbeitet haben. Alles ist wahr und frisch empfunden, daß man seine Freude selbst an den kleinsten unscheinbarsten Studien haben kann.

Richard Pietzsch bringt in seiner bekannten herben Malweise die Ansicht des schwedischen Königsschlosses bei Nacht, O. Sinding ein wildstürmisches Abendbild aus Norwegen, H. B. Wieland virtuos behandelte Aquarelle, unter denen die Winterlandschaft besonders geglückt erschien. O. Gampert, H. Rasch, R. Büchtger, W. J. Hertling waren mit trefflichen Einzelwerken vertreten.

Eine große Sammelausstellung von nicht alltäglicher Bedeutung war diejenige des Schweden Bruno Liljefors. Die meisten schwedischen Künstler haben ihre Kunst aus Paris bezogen, nur Liljefors macht eine Ausnahme. Wenn dennoch ein Abhängigkeitsverhältnis von irgend einem Kulturland auftaucht, so kommt nur Japan in Betracht und die Kunst dieses Landes nur als Anregungsmittel. Denn der Maler hat alles, was er von jener asiatischen Art übernommen, sei es die scharfe Naturbeobachtung in der Bewegung, die eigenartige Raumfüllung, den dekorativ-künstlerischen Geschmack ins Nordische übersetzt. Es ist eine ganz große köstliche Kunst, die dieser begabte Maler bringt; man atmet vor diesen Werken auf, weil nichts nach Kleinlichem und Ärmlichkeit riecht. Wie er die Tiere des Landes, die Vögel der Luft und die Lebewesen des Wassers in ihrem Milieu be-

HEINRICH EBERLE, Nr. II



FRANZ CLEVE, Nr. III

lauscht und malerisch beschrieben hat, kann man sehen und erleben, aber nicht schildern. Doch nicht nur Tier- und Naturbeobachter ist dieser Mann, sondern einer der wenigen Maler, die auch dekorativ künstlerische Lösungen in neuartiger Weise zu schaffen verstehen. Wie dort auf dem einen Bilde die Wildenten aufsteigen und im großen Zug ins Röhricht einfallen, das ist in solcher Fassung und feinen Linienführung noch nicht gemacht worden. Und dann die Helligkeit der Farbe? Liljefors braucht nicht sich an eine tüpfelnde, pointillistische Manier anzuklammern; durch seine leichtflüssige Technik und die klare Trennung von warmen und kalten Tönen erreicht er dieselbe Hellwirkung, nur auf einem einfacheren Wege. Unter den umfangreichsten Bildern waren dann noch der Horst eines Seeadlers, der seine Jungen füttert, die Eidergänse auf der Klippe, die Schnepfen im Uferschilf und besonders noch ein Seeadler, der sich auf ein davoneilendes Entlein losstürzt. Wer die große Bedeutung dieser Kunst ganz ermessen wollte, durfte nur einen Blick auf die übrigen Leistungen werfen, die unter anderen Umständen erwähnenswert, nun kaum mehr Interesse boten.

Die Bilder und Studien, die Jos. Weiser im neuen grauen Oberlichtsaale vereinigte, waren wohl meist schon von den übrigen Ausstellungen her bekannt, aber gute Bilder kann man auch öfters sehen, um stets neue Qualitäten zu entdecken oder sich an älteren liebgewordenen Gegenständen zu erfreuen. So bot insbesondere das dem Kunstverein gehörende Bild: »Nach dem Überfall«, das die größte Zeit des Jahres unter der Decke des ziemlich hohen Treppenhaussaales zu hängen bestimmt ist, wieder Gelegenheit, die große Kunst Weisers kennen zu lernen. Dieses Werk allein gehört nicht nur zu dem Besten, was dieser Künstler gemalt, sondern zum Besten, was die Diez-Schule überhaupt hervorgebracht hat. Interessant war es auch, die Vorstudien zu diesem Bilde sowohl, als zu dem bekannten, nach Amerika gewanderten Kolossalgemälde »Die unterbrochene Trauung«, zu sehen. Das große Bild: »Die Verhaftung Lavoisiers«, »Der Einbruch im Klosterkeller«, »Die klugen und die törichten Jungfrauen« sind ebenfalls noch in guter Erinnerung. Neben diesen Werken sehen wir die Bildnisse des Kaisers, des Prinz-Regenten Luitpold, mehrere Herren- und Damenporträts, kleinere Interieurstudien von bemerkenswertem Farbenreiz und nicht zuletzt einige Selbstbildnisse des Meisters, die, was Ähnlichkeit und Charakteristik anbelangt, über das gewöhnliche Maß der Bildnismalerei hinausgehen.

Franz Wolter

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1907

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

(Schluß)

Zur weltlichen Malerei sei einleitend bemerkt, daß sich die Verwendung von Temperafarben mehrt; möglich, daß gegenüber dem Fettigen des Oles noch mehr Leuchtkraft der Temperafarben könnte gewonnen werden. Wir nennen in erster Linie das »Erntedankfest« von C. Fehr (der auch ein Pastellbild bringt). Sodann »Morgen im Walde« von H. Brüne, das prächtige Türbild »Auf dem Balkon« von W. Müller-Schönefeld, weiterhin »Das Finden des goldenen Hornes« von H. Slott-Möller und den »Herbstmorgen« von G. Koch. Auch P. Hain, P. Leuteritz und J. Martini sind noch anerkennend zu nennen.

Für das Porträt brauchen wir wohl nicht lange bei jenen tüchtigen Gesellschaftsmalern verweilen, wie H. Fechner, C. Kiesel, M. Koner, A. Schwarz u. a. War neben diesen noch das Emporkommen eines geschickten, flotten Porträtisten wie F. Burger nötig? Sohn eines Schweizer Kupferstechers, Schüler der Münchner Akademie, dann in Basel und jetzt in Charlottenburg wirkend, hat er zu allgemeiner Überraschung den höchsten Preis der diesmaligen Ausstellung bekommen. Unter den in einem eigenen Raum aufgehängten Gemälden ist jedenfalls die »Familie des Künstlers« hervorragend; doch auch Bildnisse bekannter Professoren und etwa »Meine Nichte« verdienen Beachtung. Manches sieht sich wie eine Schulskizze an. Sein »Damenbildnis« erinnert an die diesmal zu sehende Mme. Réjane von P. Besnard.

In der Bildnisgalerie schlagen zwei Selbstbildnisse von W. Hogarth und von G. Courbet sowie ein »Bildnis meines Vaters« von C. Bennewitz v. Loefen und die »Gattin des Künstlers mit Kind« von J. Scheurenberg vieles andere. Einem C. Bantzer (»Meine Frau« u. a.) begegnen wir gerne nochmals, einem Frauenbildnis des in Posen wirkenden Siebenbürgers K. Ziegler gern als etwas Neuerem; ein paar Verstorbene wie W. Owen kommen durch Leihgaben ebenfalls in Erinnerung. Anderes von dort später.

Sollen wir nun abgesehen davon unter den Porträtwerken der Ausstellung das Wertvollere hervorheben, so fällt uns die Verbreitung des Porträts in der Graphik auf. Schulte im Hofe, Rasch, Schaper, Jahn, Eitner, Struck sind erfreulich vertreten.

Kehren wir zu den beständigen Bildnismalern zurück, so darf mit Ehrfurcht vorangestellt werden K. Gussow's »Mutter des Künstlers«. H. Haider begrüßt uns in der Bildnisgalerie mit einem »Selbstbildnis« und einer »Dame mit der Rose«. Weiterhin verdienen Hervorhebung: M. Seliger »Porträt meines Vaters« und S. Glücklich »Damenbildnis«. Mehrfach vertreten ist M. Röbbecke mit einigen Männerbildnissen und Kopien, dazu noch zwei bemerkenswerte Plaketten seiner Eltern. A. Geßner hat in den Gesichtszügen der Schauspielerin gleichen Namens die Anmut der privaten sowohl wie auch der Bühnenpersönlichkeit auszuprägen verstanden. Mit guten Studien in Rosa, wie es die »Zwei jungen Damen« von G. Biermann sind (der auch eine »Creola« malt), gelangen wir bereits einer weniger porträtmäßigen Porträtkunst nahe.

Einstweilen sei auf das Kinderporträt hingewiesen, das ja von vornherein etwas Dankbares in sich hat. Als solche Malerin begrüßen wir vor allem gerne S. Koner; doch auch A. Hamacher, A.



FRANZ CLEVE, Nr. IV

Lange-Faller, J. Rehder und G. Schuster-Woldan haben da Erfreuliches geleistet Weniger günstig ist diesmal dasjenige gestellt, was wir das »Mutterbild« genannt haben. Abgesehen von der keramischen Brunnengruppe J. Bossards darf hier wohl vorangestellt werden »Im Sonnenschein« von F. Menshausen-Labriola; F. Pfuhle »Mutter mit Kind« sei ebenso genannt.

Von sonstigen Porträtmalern heben wir hervor: F. Abecassis, A. Ferraris, J. Gentz, E. Hausmann, E. Nelson, G. v. Rosen, A. Sohn-Rethel, W. Thor und C. C. F. Wentorf. — Natürlich treffen wir auch hier auf die bekannten Gegensätze: eine ältere mehr lineare und eine neuere mehr flächige Weise.

Das Historienbild scheint auszusterben. Doch wird es diesmal namentlich durch Kartons u. a. von A. Kampf vertreten. Für Wandgemälde im Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg sind Darstellungen aus der Tätigkeit König Ottos I. in drei Kartons da, unter denen »Otto I. am Grabe Edithas« hervorgehoben sei; und mit der »Verkündigung bei den Hirten« tragen wir ein würdiges Stück christlicher Kunst nach. Mit »Königin Viktorias Diamantjubiläum« hat sich L. Tuxen viel Mühe gegeben; sein Konversationsstück »Die Tafel wird aufgehoben« geleitet uns über die unsichere Grenze zwischen Historie und Genre hinüber. Auf diese Grenze läßt sich vielleicht einiges von F. Skarbina stellen, wie sein auffallendes Werk »Prof. von Bergmann in der Kgl. Chirurgischen Klinik«; »Das rote Service« erinnert an das bekannte Schokoladenmädchen.

Zum eigentlichen Genre gehört, was wir bisher schon an Konversationsstücken angeführt haben; ihnen schließt sich die wertvolle »Figurengruppe« des Dänen S. Wandel an, der auch im Landschaftsbild Nennung verdient. Mit einer neuen Eigenart arbeitet sich der junge F. Genutat herauf: er stellt etwa ein Kind stimmungsvoll in eine Landschaft hinein. So erfreut uns diesmal sein »Heimweh«. Eines der eigenartigsten Bilder ist »Der Künstler und seine Schüler« des Hamburgers A. Siebelist. Daß L. Dettmann durch seine »Leute vom Meer«, durch seinen »Pflüger« und anderes wieder erfreut, bedarf keiner Betonung.

Das Stilleben blüht weiterhin in sympathischer Weise. Dürfen wir eine Reihenfolge des Wertes versuchen, so stellen wir C. Kappstein voran, der auch beachtenswerte Steindrucke bringt. Gleich jenem Werke befindet sich in der Bildnisgalerie ein »Blumenstück« von A. Mignon (†). Auch die »Reine-Claudes« von A. Herrmann-Allgäu gehören zum Besten. — A. v. Brandis, P. Ilsted, O. Kirberg, E. Biedermann, R. v. Hagn, C. Murdfield sind tüchtige Vertreter des Innenbildes. Das Außenbild von Gebäuden usw. erweckt uns diesmal erneute Achtung vor Meistern wie G. Schoenleber und J. Jacob; ihnen schließen sich ehrenvoll A. Fischer-Gurig und G. Wurmb an. Hamburgische Stoffe spielen dabei eine nicht unbeträchtliche Rolle; mit ihnen arbeitet auch in gut skizzenhafter Weise L. Sandrock.



GÖHRING, Nr. V

In der Landschaft steht das fortgesetzte Verwerten der heimischen, zumal der norddeutschen Lande voran. In dieser Beziehung möchten wir an erster Stelle K. Leipold nennen; sein Aufenthaltsort Störort bei Wewelsfleth in Holstein ist vielleicht selbst manchen Geographen nicht bekannt. Was uns zu seiner Bevorzugung veranlaßt, ist die außerordentliche Schlichtheit seiner Landschaften; so besonders »Am Deich der unteren Elbe«. An ihn reicht zwar H. Mehls nicht heran; doch sei ihr »Juniabend« wegen der großen Schlichtheit der Darstellung hier angereiht. Weiterhin ragt unter den norddeutschen Bearbeitern der Landschaft C. Kayser-Eichberg hervor, besonders durch den Farbengeschmack seines »Wilden Birnbaums«. H. Hartig bedarf wohl nur wegen seiner Zeichnungen und Lithographien einer abermaligen Rühmung. R. Eschke macht uns weiterhin die Mark sowie Mecklenburg vertraut; die Eifelmaler K. Lessing und F. v. Wille könnten uns noch zu weiterer Beanspruchung unseres Raumes veranlassen. Auch K. Wendel, dann W. Obronski, J. Wentscher und etwa noch R. Kaiser erweitern den Reigen der Heimatsmaler.

Sodann dürfen wir als hervorragende Landschafter nicht nur einen R. Ruß nennen, der längst als Verwerter der österreichischen Landschaft seinen Ruhm besitzt, sondern auch einen H. Herrmann, F. Eulenburg, O. Sinding, H. v. Petersen, und V. Pedersen; wie dieser unter den Dänen, so verdient endlich G. Kallstenius unter den Schweden noch eine Hervorhebung.

Eine gut dekorative Haltung besitzen die Arbeiten von E. Liebermann; durch glückliche Benützung einheitlicher Flächenstücke zeichnet sich C. Küstner aus; durch Feinfarbigkeit G. H. Engelhardt; durch farbige Luft E. Eitner, durch Farbenpracht A. Normann, durch das Sonnenrot G. Buysse, durch Vertiefung ins Grün G. Eilers. Durch Nachtbeleuchtung wirkt C. M. Tilke, mit einem Mondaufgang C. Grünert und noch mehr die schon erwähnte C. Graf-Pfaff. Für eine lebhafte Anschaulichkeit sei besonders V. Westerholm (aus Finnland) genannt. Wir würden unvollständig sein, wenn wir nicht rühmend nennten O. Altenkirch, F. Baer, E. Bracht (dessen Schüler bereits eine Ausstellungsarmee sind). Sodann den älteren L. und den jüngeren F. Douzette; W. Hamacher, F. Kallmorgen, C. Langhammer, A. Obst, F. Possart, M. Rabes, C. Röchling, J. Rummelspacher, O. Ubbelohde. Lob verdienen auch P. Thiem und H. Licht. Wir verzeichnen H. Hacker (†), F. Sturm und F. Thaulow.

Die Tierfreundschaft wächst auch bei den Malern und Plastikern. Trefflich sind derartige Gemälde von J. von Ehren und A. Koester. Den guten Eindruck, den uns im Vorjahre H. Schmidt-Charlottenburg durch seinen »Zwist« gemacht, setzt der Künstler jetzt durch ein Gemälde »Kämpfende Adler« und durch Lithographien fort, unter denen die »Flüchtenden Mäuse« ein Kunststück im besten Wortsinne sind. Paul Meyerheim und B. A. Liljefors stehen mit ihrer Kunst bereits fest; dem letzteren kommt N. P. Mols nahe. Durch Farbenharmonie wirkt P. Hansen; an Intarsia erinnern Aquarelle und eine Tempera von F. Lißmann. Vorwiegend flächige Zeichnungen bringt L. H. Jungnickel. Kleinplastik von Tieren entfaltet sich ebenfalls erfreulich.

Schon früher hatten wir bemerkt, daß in die mo-



FRANZ CLEVE, Nr. VI

derne Malerei die dekorative und die graphische Weise (die letztere zumal von der flächigen Lithographie her) hineinspielen. Zum Vorteile gereicht dies dort, wo es die einheitliche Zusammenfassung, die große Silhouette, sogar etwas von einer dadurch hervorgerufenen Monumentalität erzeugt. Durch friesische Arbeiten ist O. H. Engel bereits gut bekannt, und schön helle Bilder dieser Art erfreuen uns auch diesmal. Dagegen zeugt von dem Vorhergesagten namentlich sein Bild »Reifende Ähren«. Im Zusammenhange mit ihm sind ob der großen Silhouette und der Monumentalität der Darstellung die Bilder R. Baselurs »Die Abreise« und J. Delvins »Ochsenhirt« zu rühmen. Die Macht der Silhouette, an Lithographie erinnernd, zeigt sich auch in dem »Sommertag« von F. Müller-Münster, von dem sonst eine »Legende« hervorzuheben ist; seine »Krimhild« ist nicht recht verständlich. Auch K. O'Lynch von Town wirkt in der vorgenannten Weise.

In Aquarell und Pastell und besonders in den graphischen Techniken findet sich manches Gute. — Der eigene Saal, den die Plastik einnimmt, könnte allein schon einen längeren Bericht rechtfertigen, als unser gesamtes Ausstellungsreferat ist. Um so sicherer ist darauf zu rechnen, daß viele Verdienste unberücksichtigt bleiben. Christliches erscheint nicht reichlich. Aber die Plakette »Für die Schwesternschaften Berlins« von K. Starck ist der Bewunderung wert. Natürlich findet sich auch wieder mancherlei, das mehr nur von ferne zum Christlichen gehört; so die Bronze-Plaketten von W. Widemann, unter denen das »Paradies« hervorragt. Sehr günstig ist hier die Taufplakette. M. Jacoby kann vielleicht am besten gefallen. G. Morin ragt durch eine solche und außerdem durch eine Plakette »Lebensalter« hervor. Wir nennen noch die Taufplaketten von A. Raum und von E. Torff.

Weltliche Bildhauerei: Zwei Richtungen machen sich bemerkbar, eine mehr plastische und eine mehr malerische, jene konservativer, diese fortschrittlicher. In der ersteren Richtung begrüßt der Freund der Medaillenkunst wiederum gern den Wiener Scharff. Von den zahlreichen Originalarbeiten P. Sturms sind die einen in Stein geschnitten, die andern modelliert; jene kräftiger, diese weicher. Freunde modernerer Richtung werden ein besonderes Gefallen an den weichen und lebhaften Plaketten W. Hejders haben und werden auch einen Schwartz, sodann die impressionistischen freiluftigen Plaketten von R. Backhaus sowie von A. Kraumann schätzen. Vielleicht läßt sich als ein Mittelglied zwischen jenen beiden Richtungen J. Taschner anführen, der ebenfalls plastisch, aber mit möglichst vereinfachten Flächen zu wirken sucht.

Noch seien die feinen Porträtplaketten von A. Reiß erwähnt. Das Originalgipsmodell zu »Mutter und Kind« von Janensch fesselt ganz besonders. Ferner bieten hervorragende Leistungen: S. Wernekinck; A. Vogel, dessen »Kinderasyl-Plakette« des Verweilens noch würdiger ist, als seine sonstigen Plastiken; L. Staudinger, F. Behn, J. Boese, B. Elkan, F. Hörnlein, K. Pracht, E. Seger, K. Zeißig. Mit der größten Ehrfurcht aber begrüßen wir hier einen Senior der Kunst: J. Tautenhayn, dem sich würdig sein gleichnamiger Sohn anschließt. Der Siebzigjährige, Sohn eines Graveurs, von Jugend auf in der Branche tätig und längst innerhalb der österreichischen Kleinplastik und Medaillenkunst hochberühmt, bringt mehrfache Medaillen usw.; sein Sohn ebenfalls solche. Am entzückendsten aber

sind wohl die Altwiener Porzellanfigürchen des Altmeisters.

Im Gebiet der eigentlichen Plastik findet sich einiges Christliche. Zweifeln kann man an der Zugehörigkeit eines Werkes, das mindestens durch eine tiefe Innerlichkeit und wahrhafte Schönheit die Eindrücke von Brunnenwerken religiösen Geistes aus unseren Altstädten fortsetzt. Wir meinen das »Brunnenmodell für Oppeln«, dessen Plastik auf E. Gomansky, und dessen Architektur auf W. Siemering, den Sohn eines mit Unrecht zu wenig berühmten Vaters zurückgeht.

Nennen wir sodann den Tafelschmuck »St. Michael« von E. Beyrer, der auch Porträtbüsten bringt: Weiterhin scheint uns unter den zahlreichen Leidensfiguren u. dergl. die »Misericordia« in Sienamarmor von A. T. M. Schreitmüller hervorzuragen, abgesehen von seinen Medaillen usw. Konstantin Starck bringt eine edle Marmorgruppe: »Lasset die Kindlein zu mir kommen« (Abb. S. 141). Mit einem sitzenden Christus »Unsere Erlösung« ragt V. Kraus hervor; mit einem »Friedensengel« R. Küchler; mit je einem »Grabmal« H. Lehmann-Borges und L. Nick; mit einer »Kreuzabnahme« H. Splieth (Abb. S. 9). — Den ersten Preis erwarteten viele für H. Lederer; sein »St. Georg« sowie mehrfache Bauplastik usw. hat Wucht, doch auch etwas einförmige Manier.

In der Profanplastik verdienen die Arbeiten von R. Boeltzig (»Sünderin«, »Fruchtsammlerin« und eine Porträtbüste) lebhafte Aufmerksamkeit; desgleichen das Marmorrelief »Die Nacht« von R. Felderhoff.

M. Schauß wirkt im Porträt wohl noch besser als durch sein »Grabdenkmal«. Seine Büsten und Statuetten in verschiedenem Material wirken günstig, namentlich seine Kinderköpfchen. Geteilt sind die Meinungen über ein Männerbildnis von W. Wandschneider; wohl ungeteilt die über solche von H. Magnussen; interessant, wenn auch etwas forciert ist sein »Denkmal für die Naturwissenschaft« (Architektur von Albert Frölich). Außerdem ragen E. Müller und M. Wiese hervor. Gute Arbeiten kamen von O. Rühm und von



JOSEF WARTHORST, Nr. VII



WILHELM JUNK, Nr. VIII

H. Unger. Noch können wir uns schwer von sehr guten Bronzebüsten trennen, wie sie z. B. S. Burger-Hartmann, E. Herter usw. bringen. In Bronzeguß ist eine Vase »Aus dem Liebesgarten« von E. Hellmer; in Bronze und Marmor ein Zimmerbrunnen von R. Marcuse. Ein »Hirt« von P. Becher, eine »Eva« von F. Hausmann, ein »Fahrender Ritter« von A. Hußmann, ein »Todmüde« von J. E. Dannhäuser erweitern den Reigen der Bronzekunst.

Den kräftigen Ausdruck der Werke von J. Limburg zeigen wieder »Die Reue« und »Der Geigenspieler«. Auch eine »Europa auf dem Stiere« von W. Heyden und ein gut humoristischer »Philosophischer Disput« von F. Liebermann gehören zu dem, was uns zu besonderer Hervorhebung reizt.

Reichlich und im allgemeinen würdig ist die Baukunst vertreten. C. H. Seeling, der vielleicht am besten vertreten ist, läßt auch den christlichen Bauzwecken einiges zugute kommen: so durch seinen prämiierten Entwurf für eine Garnisonkirche zu Dresden, Handzeichnung von 1893, in freien frühgotischen Formen, während seine »Evangelische Pfarrkirche zu Bromberg« in freien romanischen Formen gehalten ist. Von der »St. Vituskapelle zu Mühlhausen« P. Lausers erfreuen die ausgestellten »Ornamentalen Einzelheiten«. Etwas reichlicher ist die Kunst der Friedhöfe und Krematorien vertreten. Für beides steht wohl A. Frölich voran. Auch der »Westfriedhof in München« von A. Grässel und die »Friedhofbauten für Wilhelmshaven« von Köhler und Kranz verdienen Hervorhebung. Noch mehr gilt dies von dem wertvollen Innenschmuck H. Seligers, betitelt »Skizze zu einem gemalten Fries für einen kirchlichen Vorraum«.

Viel Aufsehen machen mehrfache Arbeiten im Gebiete der Raumkunst, zumal die von Bruno Paul. Während wohl die wildesten Völker ihrer Wohnungskunst nicht die Erinnerung an das entziehen, was sie nun einmal von irgend einem Religionskultus besitzen, kann man hier die letzten Winkel durchsuchen, ohne auch nur eine Spur von Erinnerung an dasjenige zu finden, was so oder so irgend eine Ergänzung des rein Weltlichen bedeuten kann und darüber hinausgeht.

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Winter 1908

Die Ausstellungen des Kunstvereins bewegten sich diesen Winter in ruhigen Bahnen. Von ausländischen Gästen war wenig zu sehen, die paar obligaten Belgier abgerechnet. Und auch die deutschen Künstler hielten sich zurück. So trug denn Karlsruhe und das badische Land hauptsächlich die Kosten der Unterhaltung. Es fand sich mit dieser Aufgabe gut ab und um so besser, als es neben den alten, klangvollen Namen einen neuen »kommenden Mann« präsentieren konnte: Emil Thoma (Konstanz). Ich habe wenigstens tatsächlich den Eindruck empfangen, als ob dieser junge Künstler besondere Beachtung verdiente. Er liebt in seinen Landschaften gewisse impressionistische Töne, die der Trübnerschen Schule nicht allzufern liegen; daneben gefällt er sich auch in ruhigen, gebundenen Tönen, wie sie sein berühmter Namensvetter Hans Thoma so meisterlich anzubringen versteht. Trotzdem ist er kein Nachahmer. In Bildern wie »Erstes Grün« und »Landschaft mit Marterl« vollzieht sich schon der Übergang von dem offiziellen impressionistischen Farbenvortrag zu einer persönlichen Naturauffassung. Der Grundton ist herb und schroff; von den harmonisch-satten Tönen aus Lessings und Kanolds Zeiten ist nichts mehr übrig. Vom Bildnis gilt dasselbe. Thoma stellte zwei Damenporträts aus, auf Braun und Blaßviolett gestimmt. Sie erinnern beide in ihren weichen ruhigen Linien und ihrer stilisierten Einfachheit an die berühmten Studien Fernand Khnopffs, wenn auch die germanische Herbheit nicht zu den verschwommenen Anlagen des Belgiers stimmt. Wirklich wohltuend berührte Thomas fein-persönliche Charakteristik, wenn man gerade gegenüber ein Frauenporträt von R. Strassberg sah, das in seiner glänzenden und gleißenden Äußerlichkeit wahrhaft als typisch gelten könnte für die kraftlose Salonmalerei, wie sie von unsern oberen Zehntausend leider immer noch sehr bevorzugt wird.

Wie immer waren die Karlsruher Akademieprofessoren mit zum Teil sehr umfänglichen Kollektionen zur Stelle. Max Roman vertritt unter ihnen die hyperkonservative Richtung. Hans von Volkmann ist wohl einer der bedeutendsten Persönlichkeiten unter den modernen deutschen Landschaftern. Was er malt, sind fast alles Stimmungsbilder, in denen Licht und Wärme die Oberhand haben, deutsche Naturbilder, die durch die Strenge der Zeichnung übrigens auch beweisen, daß ein klarer Sinn für äußere Form sehr wohl mit künstlerischen Qualitäten vereinbar ist. Der vielgerühmte Leistikow steht da m. E. weit hinter Volkmann zurück. Wie markig und plastisch stehen z. B. auf dem Bilde »Auf der Willinghäuser Mark« die beiden Eichen da! Hier ist auch nicht ein willkürlicher Pinselstrich, kein Zug, der anders gesetzt werden könnte, ohne den Gesamteindruck zu schädigen; und dennoch macht sich nirgends Kleinigkeitskrämerei und Detailsucht unangenehm bemerkbar.



FRANZ GUNTERMANN, Nr. IX



E. JUNG, Nr. X

Von da zu Trübner ist ein weiter Sprung; er steht in einem ganz andern Lager. Es waren diesmal nur ältere Sachen zu sehen: das Reiterbildnis des verstorbenen Großherzogs, ein »Postillon«, Pferdestudien und außerdem zwei sehr feine Stilleben. Wieder schien mir's, als seien gerade diese letzten Sachen noch viel zu wenig gewürdigt.

Von Professor Bergmann, der an unserer Akademie als Nachfolger Baischs und Weishaupts wirkt, waren einige gute Tierbilder zu sehen. Namentlich eines »Kühe am Tümpel« erinnerte an die besten Zeiten Baischs. Die ferner ausgestellte »Herde im Mondenschein« war dagegen etwas flau; mindestens kenne ich Werke, die dieses beliebte, vielleicht auch schon etwas abgenützte Thema besser behandeln. Origineller zeigte sich Professor H. Göhler mit einer ganzen Reihe feiner Bildchen in einer Art biedermeierischen Gemütlichkeit. Es sind Genrebilder, aber ohne das gezwungene, süßliche Beiwerk, das diese Spezies oft so entstellt. Göhler sucht die Reize im kleinen auf; er malt keine großen Dinge, nicht einmal Landschaften, die sich der Stilisierung widersetzen. Und wenn er trotzdem einmal über die Grenze seines Könnens hinausgeht, so wirkt er banal und abgeschmackt, wie z. B. in seiner »Salome«, die ganz nach herkömmlichen Mustern gebildet ist.

B. Irw

DANZIGER KUNSTBERICHT

Rein äußerlich betrachtet, springt eine bedeutende Steigerung des Kunstbedürfnisses bei uns in die Augen. Das laufende Winterhalbjahr hat uns den ständigen Kunstsalon von Otto Sablewski gebracht, so daß jetzt drei mehr oder weniger permanente Ausstellungen vorhanden sind: außer der genannten die des altehrwürdigen, aber neuerdings nicht zu seinem Nachteil sich verjüngenden Kunstvereins — häufigere Darbietungen sind allerdings bisher wohl mehr geplant als verwirklicht — und die des jungen Vereins für Kunst und Kunstgewerbe, der unter Leitung von besten Kräften wacker arbeitet. Nun halte man dagegen den Stand der Dinge von vor drei Jahren, wo der Kunstverein mit seiner alle zwei Jahre stattfindenden großen Ausstellung genügte!



HEINRICH EBERLE, Nr. XI

Eine Einschränkung muß aber gleich gemacht werden. Sehr vieles von dem genannten Mehr kommt nur der graphischen Kunst zugute. Und das ist kein Nachteil: wir müssen nach der langen Vernachlässigung von früher vor allem lernen — unter Aufwendung möglichst geringer Mittel. Da war zunächst eine graphische Thoma-Ausstellung. Der Meister war um Überlassung einiger Gemälde angegangen worden, antwortete aber, er hätte leider nur unfertige Skizzen und Studien, zumal er seit längerer Zeit an einer großen Wandmalerei beschäftigt sei. — Eine große Kollektion von französischen Radierungen und Lithographien (bes. von Jourdain, Charpentier, Dagnaux, Thaulow, Laffitte, Le Gout-Gérard) zeigte die raffinierte Höhe dieser Technik und gab mit ihrer feinen Farbenabstufung nicht selten die völlige Illusion von Aquarellen. Eine Zusammenstellung von Radierungen und ein Aquarell (Frau am Fenster) von Max Liebermann sollte weitere Kreise mit diesem Meister bekannt machen.

Kaum mehr zu dieser Gruppe, vielmehr zu den Gemälden gehören die Monotypien der Berliner Karl Kappstein und Karl Langhammer, die der Kunstverein vorführte. Sie werden — negativ — auf eine Kupferplatte gemalt und von dieser in einmaligem Abdruck auf Papier übertragen. Das Nähere ist noch Geheimnis der Künstler. Eigentümlich ist dieser Technik der straffe und bestimmte Zug in den Strichen (z. B. bei Gräsern), der durch Hingleiten von verreibenden Holzstäbchen auf der Kupferplatte erzielt wird.

Die übrigen Ausstellungen haben uns einige Danziger näher geführt. M. B. Sturmhoefel (im Kunstsalon Sablewski) geht Bendratschen Motiven nach, ohne diesen an Stimmungsgehalt zu erreichen, ist in dem umfangreichsten seiner ausgestellten Werke »Weihnacht« (Trinitatiskirche am Weihnachtsabend) konventionell; ansprechender sind die der Niederung entnommenen Motive mit Wiese und Wald. Magda von Ziegler (eben dort) versteht gut in Kinderaugen zu lesen, wie ihre Kinderporträts beweisen, aber ein Männergesicht ist ihr ein verschlossenes Buch; die Männerporträts, ob eigentliche Bildnisse oder Studien, sind ohne geistige Vertiefung. Auch in ihren Kassubischen Landschaften bietet sie wenig Erlebtes. Ganz anders der zur Dachauer Gruppe gehörige A. v. Brandis, dessen Werke zusammen mit denen seiner Schülerinnen der Verein für Kunst und Kunstgewerbe in der Peinkammer ausstellte. Er ist noch immer am besten in seinen Interieurs, in denen er, was Intimität und Feinheit der Töne anlangt, Gotthard Kuehl gleichkommt. Besondere Erwähnung verdienen eine »alte Bäuerin aus Dachau« und ein »Interieur mit Figur im Jagdkostüm«. In dem Damenbildnis, dem ersten Porträt, das er überhaupt in Danzig ausstellt, ist das Gesicht nicht frei von Pose, das Stoffliche aber meisterhaft. Bei den zahlreichen Studien seiner Schülerinnen läßt die teilweise Identität der Modelle das Maß der künstlerischen Abstraktion, somit des künstlerischen Könnens leicht erkennen. Da wäre Grete Schapira mit zwei die Umgebung überragenden Studienköpfen (Greisin und Knabe) als verheißendes Talent zu nennen.

B. Makowski

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Die Sommerausstellungen 1907

Die Deutschnationale Ausstellung begleitend und durch sie in ihrer Strebsamkeit und Leistungsfähigkeit nicht beeinträchtigt, brachten die Kunsthalle und die Schultesche permanente Ausstellung während des Sommers ihre wechselnden Darbietungen zur Schau.

In der Kunsthalle nahmen sie die Gestalt geschlossener »Sommerausstellungen« in zwei Serien an. Eben durch ihre Geschlossenheit und Einschränkung auf Düsseldorfer Künstler traten sie umsomehr als Ergänzungen der Düsseldorfer Säle der Deutschnationalen Ausstellung auf und ergänzten diese nicht nur durch Vermehrung der Werke dort vertretener Künstler, sondern sie brachten auch Werke einer nennenswerten Zahl von Düsseldorfern, die dort nicht zu finden waren, ohne etwa deshalb ein »Salon der Refüsierten« zu sein. Als geschlossene Ausstellungen hatten sie, wie das in der Kunsthalle für solche üblich ist, ihre gedruckten Kataloge. Von diesen zählt der erste 156 Werke von 76, der zweite 162 Werke von 67 Künstlern. Unter diesen 87 Künstlern (56 sind in beiden Katalogen vertreten) sind nicht weniger als 40, also beinahe die Hälfte in der Deutschnationalen Ausstellung zu finden, und doch sind Namen und Werke in der Kunsthalle zu sehen, die der Deutschnationalen Ausstellung nicht hätten fehlen sollen. Aber in der Düsseldorfer Künstlerschaft sind auch noch Meister, von denen



UNTERPIERINGER, Nr. XII

weder die Deutschnationale Ausstellung noch die Sommerausstellungen der Kunsthalle etwas brachten, wie C. Borch, H. J. Linkel und der Altmeister Andreas Achenbach, für den sich doch ein Ehrenplätzchen hätte finden lassen sollen, wenn die Hand des Greises auch vielleicht nicht gerade eine neue Arbeit anbot. Für manche Namen ist im Sommer die Schultesche Ausstellung ergänzend hinzugetreten. Und wenn auch all diese Darbietungen zusammen die Zahl der Düsseldorfer Künstler lange nicht erschöpften, so genügten sie doch vollauf, um auch vergleichend zu zeigen, daß die Düsseldorfer bildende Kunsttätigkeit an Vielseitigkeit und Wert hinter keiner anderen zurücksteht, daß sie freier ist als andere von Exzentrizitäten, und daß sie neben ihren Sternen erster Größe eine große Zahl von älteren und jüngeren Kräften aufweist, die nicht nur wertvolle Kunstwerke auf den Kunstmarkt zu bringen vermögen, sondern auch ungewöhnlichen und monumentalen Aufgaben gewachsen sind. Auch das viele Fremde, das namentlich die Schultesche Ausstellung in den Sommermonaten bot — ich nenne nur die wahrhaft verblüffenden sonnigsüdlichen, farbenleuchtenden, zeichnungskräftigen vielseitigen Werke des Spaniers Sorolla y Bastida (vgl. Abb. S. 69) — vermochte wohl den Düsseldorfern hie und da beachtenswerte Fingerzeige zu geben, ihr gegründetes Selbstbewußtsein aber nicht zu erschüttern.

Die Kollektiv-Ausstellung von Willy Lucas bei Schulte bildet neben einer wenig bedeutenden Zusammenstellung vieler Dinge des Grafen W. von Kalckreuth den Schluß der dortigen Sommerausstellung. Man sieht mit Interesse den Strebenden nach vielem Suchen, Schwanken, Wagen, Nachahmen, Leihen zur Klärung und Klarheit fortschreiten. Hiermit sei der Hinweis auf die Sommerausstellungen in der Kunsthalle und bei Schulte beschlossen, die in diesem Jahre der Deutschnationalen Ausstellung den breiteren Raum auch in der Berichterstattung lassen müssen.

VOM JUNGEN NACHWUCHS

Zu den Abb. S. 73—81 der Beilage

Die auf Seite 73—81 abgebildeten Taufsteinentwürfe erfordern deswegen besondere Beachtung, weil sie das Ergebnis eines interessanten Versuches sind. Den Bildhauern des Albrecht Dürer-Vereins, in dem junge Akademiker die Pflege der christlichen Kunst üben, war das Thema »Ein Taufstein« gestellt worden. Die längst gehegte Idee einer Schule für christliche Kunst warf nun einen ersten Strahl einmal in die Reihen des Albrecht Dürer-Vereins. Das genannte Thema wurde in einem Vortrag nach der theologischen Seite hin beleuchtet. Besonders wurde auf die Symbole, die sich aus den heilsgeschichtlichen Vorbildern, aus dem Ritus der Wasserweihe, des Taufsakraments und aus der christlichen Kunst früherer Tage in reicher Zahl ergeben, als auf künstlerische Motive hingewiesen. Dem Vortragenden lag die Absicht fern, die jungen Künstler mit Ideen zu stopfen, er warnte auch ausdrücklich vor einer gedanklichen Überladung der Entwürfe. Wieviel Gutes an diesen Skizzen nun auf Rechnung des Vortrags kommt, läßt sich nicht erweisen. Manche Köpfe waren vielleicht — und wer weiß, ob nicht zu ihrem Heil — einer Einrede schwer zugänglich, aber daß sie angesichts der im Vortrag entrollten großen Bedeutung der Taufe und des Taufsteins im religiösen Leben des Christen mit warmem Eifer an die Gestaltung des Themas gingen, lebt in diesen Skizzen doch als eine Spur der entbehrlich scheinenden Worte.

Im einzelnen sei bemerkt: das Vorherrschen romanischer Formen ist vielleicht mitbestimmt von der auf klare Einfachheit dringenden modernen Empfindungsweise, die im Romanischen sympathische Töne findet.



JOSEPH AEBY, Nr. XIII

Besonders gut ist nach dieser Richtung Nr. I in seiner wohlgegliederten Massigkeit romanischen Vorbildern nachempfunden. Nr. IX fällt durch den aus der Mitte aufsteigenden Überbau auf. Von den Skizzen VII und X befriedigt die erstere durch ihren ruhigen, schlichten Aufbau, die letztere aber ist ein besonders treffliches Werk. Der organische Wuchs des Ganzen verbindet Grazie mit monumentaler Wirkung. Die Symbole der Evangelisten vereinigen konstruktive und dekorative Bedeutung. Trefflich ist der belebende Weinstock als Symbol der in der Taufe erfolgenden Eingliederung in das Reich Christi, des wahren Weinstocks, verwertet. Sehr gefällig wirkt Nr. XII; leider gibt die Abbildung das im Original sichtbare Linienornament des Deckels nicht wieder. Ein feines Werk ist Nr. V in seiner monumentalen Brunnenform. Der Entwurf Nr. VIII symbolisiert in vier Kindergestalten den Zustand der Seele vor und nach der Taufe: das heidnische Kind mit einem Idol in der Hand, von einer Schlange umstrickt; das erwachende Kind erinnert an die aus dem Sündenschlaf erweckende Gnade; an einer dritten Gestalt vollziehen zwei Hände den Taufakt; das getaufte Kind, vom Engel beschützt, lobt Gott. Von einem Verfasser stammen die Entwürfe Nr. III und IV und die interessante Taufkapelle VI. Eine derartige Ausstattung eines bestimmten Raumes in der Kirche wird ja freilich der hohen Bedeutung des Taufsakraments am meisten gerecht. Die Gliederung der Wand mit dem hohen Mittelstück gewinnt durch die beiderseitige Inschrift; vielleicht wäre es aber gut gewesen, die Buchstaben nicht bis an die äußere Vertikale des unteren Reliefs hinauszurücken, um nicht ein rein geometrisches Liniensystem zu verursachen. Die Reliefs »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«, »Kundschafter« und »Taufe Christi« verraten eine flotte Hand. Die durch kleine Überwölbung erzielte Raumbelebung kommt auch den unteren Darstellungen zustatten und wirkt durch die Korrespondenz mit dem vorspringenden Taufstein als wohltuender Abschluß. Durch einen kleinen Antritt oder Stufenbau hätte der Taufstein selbst gegenüber dem reichen Aufgebot an plastischem Schmuck seine herrschende Bedeutung besser behauptet. Als Ganzes wirkt der Entwurf äußerst sympathisch!

Möge dieser energische Idealismus im Albrecht Dürer-Verein in alle Zukunft so erfreuliche Früchte zeitigen.

J. Bernhart



ZU UNSEREN BILDERN

Auf S. 191 reproduzieren wir eine ergreifende Arbeit des noch jungen Künstlers Walter Heimig, eines Schülers E. v. Gebhardts an der Akademie zu Düsseldorf.

Ein anderer Düsseldorfer Künstler, Christian Heyden, ist S. 194 durch das Porträt S. Em. des Kardinal-Erzbischofs Antonius Fischer von Köln vertreten. Das Porträt, welches volle Anerkennung gefunden hat, wurde im Sommer 1905 im Auftrage des Kölner Metropolitankapitels für den Kapitelsaal am Kölner Dom gemalt, in welchem es sich den vorhandenen Bildnissen der verstorbenen Kölner Erzbischöfe anreiht. Christian Heyden, ein geborner Kölner, studierte an den Akademien von Düsseldorf und Antwerpen. An ersterer unter den Professoren Carl und Andreas Müller, Lauenstein, Röting sowie Sohn und Gebhardt u. a. Christian Heyden, ein sehr produktiver Künstler, war vielfach auf dem Gebiete der Genremalerei tätig, in den letzten Jahren jedoch vorwiegend mit der Porträtmalerei beschäftigt und sind von seiner Hand viele Bildnisse, auch für rheinisch-westfälische Adelsfamilien geschaffen worden.

Heinrich Nüttgens in Angermund bei Düsseldorf ist schon im 1. Jg. S. 213—215 mit drei Abbildungen vertreten. Am 8. April 1866 zu Aachen geboren, trat er 1882 in die Akademie zu Düsseldorf ein, wo er Schüler E. v. Gebhardts wurde. Die Eigenart dieses Meisters spiegelt sich bei ihm weniger scharf als bei anderen Düsseldorfer Künstlern wider, wohl deshalb, weil Nüttgens auf seinen nachmaligen Studienreisen im Ausland auch andere Eindrücke auf sich wirken ließ. Seit 1891 widmet sich Nüttgens ausschließlich der religiösen Kunst. In den Jahresmappen der D. Gesellschaft für christliche Kunst sind mehrere seiner Bilder reproduziert.

Von der reifen Meisterschaft des Landschaftmalers Karl Küstner gibt uns Abb. S. 198 eine Probe. Ein ernstes Stück Natur ist groß geschaut und empfunden. Ein paar ruhige Flächen, fein abgewogene Massen von Hell und Dunkel schließen sich zu einer harmonischen Bildwirkung zusammen. Fest ruhen die Senkrechten, die in den Pappeln zum Ausdruck kommen, auf dem flachen Boden, der sich in scharfem Kontrast zu den Senkrechten am Horizont in einer rein wagrechten Linie verliert. Natur und Stil sind in eine abgeklärte Gesamtwirkung gebannt.

Der Bildhauer Joseph Breitkopf-Cosel (vgl. Abb. S. 199 und 200) gehört zu den jüngeren Künstlern von Berlin. Geboren in Oberschlesien an der österreichischen Grenze, hat er zuerst in Gleiwitz bei einem Bildschnitzer (Münchner-Schule), der meist für Kirchen arbeitete, gelernt. Als Fünfzehnjähriger erhielt er vom Direktor der Königlichen Gewerbeschule für eine Arbeit den ersten Stadtpreis. Später arbeitete er längere Zeit in verschiedenen Städten Nord- und Süddeutschlands. Mehrere Auszeichnungen, die ihm verliehen wurden, gaben Anlaß zu einem mehrjährigen Studium in Berlin und führten ihn Studienreisen u. a. auch nach Italien. Einige Jahre hat er dann in Berliner Ateliers an Denkmälern mitgearbeitet, sowie auch an den bildhauerischen Arbeiten im Innern des Reichstagsgebäudes, Abgeordnetenhauses und der Deutschen Botschaft in Rom. An die Kunstgewerbeschule in Charlottenburg erhielt er im Jahre 1900 eine Berufung als Lehrer und leitete daselbst die Bildhauerklasse bis zum Jahre 1903. Im eigenen Atelier pflegt er nebst seinen eigenen Schöpfungen Architektur-Bildnerei und Bildschnitzkunst und hat für Monumentalbauten in Berlin, Großlichterfelde, Charlottenburg und Darmstadt mannigfache künstlerische Arbeiten ausgeführt; auch wurde er zur Restaurierung kirchlicher Altertümer für das Museum zu Darmstadt und Märkische Provinzialmuseum herangezogen. Breslau, Tarnowitz, Charlottenburg, Festenberg, die Kolonie Grunewald besitzen Skulpturen von ihm. Von seinen Arbeiten nennen wir die in griechischem Marmor ausgeführte Statue: »Letzte Zuflucht« (Abb. S. 199), überlebensgroße Büste des Kaisers Wilhelm II., Bronzestatue Justitia, Statuette Richard Wagners, Laubbekränzte Mädchenbüste in Bronze, Reliefporträt Papst Leos XIII., holzgeschnitzte Engelsköpfchen und zahlreiche kirchliche Modelle.

Über die Abb. der Beilage vgl. den betreffenden Artikel auf Seite 81 der Beilage.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis des Wettbewerbes für eine neue Kirche in Hamburg. In der Beilage des IV. Heftes, S. 42, ist der Wortlaut des Preisausschreibens veröffentlicht und die Zusammensetzung des Preisgerichtes mitgeteilt. Es liefen 55 Projekte ein. Am 17. März trat das Preisgericht zum erstenmal zusammen und am 18. wurde die Entscheidung getroffen. Für Preise standen 1200 M. zur Verfügung, welche auf einstimmigen Beschluß auf vier Preise zu 450 M., 300 M., 250 M. und 200 M. verteilt wurden. Der I. Preis wurde einstimmig dem Entwurf mit dem Motto »Maria« zuerkannt; ferner erhielt mit allen Stimmen der Entwurf »St. Anna« den II. Preis und das Projekt »St. Josef« den III. Preis; der IV. Preis fiel auf den Entwurf »Harmonie«. Belobungen wurden einstimmig den Entwürfen »Backstein«, »Gloria« und »Hansa« zuerkannt. Die nun folgende Öffnung der Kuverts ergab folgende Namen: Kennwort »Maria« (I. Preis): Architekt Otho Orlando Kurz in München; Kennwort »St. Anna« (II. Preis): die Architekten Wilh. Käb und Oskar Zech in München; Kennwort »St. Josef« (III. Preis): Architekt Fritz Kunst in Mainz; Kennwort »Harmonie« (IV. Preis): Architekt Hans Brühl in München; »Backstein«: Architekten Wilhelm Wellerdick und Franz Schneider in Düsseldorf; »Gloria«: Brüder Rank, Architekten in München; »Hansa«: Joseph Huber-Feldkirch, Kunstmaler in München. — Über den Wettbewerb wird eine reich illustrierte Publikation erscheinen.

Engerer Wettbewerb. Für die Herstellung eines kleinen Altargemäldes (96 cm breit, 86 cm hoch) für die protestantische Kirche zu Hülsheim sind aus den Mitteln zur Pflege und Förderung durch den bayerischen Staat 3300 M. bewilligt worden. Zur Bestimmung des mit der Ausführung des Bildes zu betrauenden Künstlers wird ein beschränkter Wettbewerb veranstaltet, zu welchem die Maler Reinhold Max Eichler, Professor Adolf Hengeler, Paul Hey, Max Kuschel, Professor Kaspar Schleibner, Hermann Stockmann und Albert Welti eingeladen sind. Als Preisrichter sind bestimmt die Professoren Rudolf v. Seitz, Hugo Frhr. v. Habermann und Konservator August Holmberg. Für die Wahl der Darstellung ist eine Szene aus dem Leiden Jesu empfohlen. Endtermin für die Einsendung ist der 1. Juli lfd. Js.

Wadere-Ausstellung. Im Ausstellungslokale der Gesellschaft für christliche Kunst, wo vor kurzem Werke von Kaspar Schleibner zu sehen waren, hat neuerdings eine Kollektion plastischer Werke von Bildhauer Professor Heinrich Wadere Aufstellung gefunden. Es sind vom Künstler selbst ausgewählte Stücke seiner bedeutendsten und bekanntesten Arbeiten, Grabmäler, Statuen, Büsten, Reliefs, Medaillen und Plaketten. Die Ausstellung gewährt also einen instruktiven Überblick über sein künstlerisches Schaffen und seine vielseitige Tätigkeit auf dem Gebiete christlicher Kunst. Unsere Mappe enthält bereits das meiste davon: Das Hauptwerk des Meisters, die herrliche Statue »Rosa mystica«, St. Georg der Drachentöter, die formenstrengen Reliefs vom Hauptaltar in der St. Bennokirche,

das Grabmal des verstorbenen Erzbischofs Antonius von Thoma in der Münchener Frauenkirche. Weniger bekannt sind die formenschöne Figur von einem Grabmal auf dem Östlichen Friedhof in München und das Grabdenkmal für N. Gysis, das Wadere in einer dem verstorbenen Künstler kongenialen Art mit der Muse seiner Kunst, einer trauernden Frauengestalt, schmückte. Neu sind auch die von Wadere erfundenen und modellierten Tauf- und Firmtaler, Priesterweihe- und Ehemedaillen etc. Die christliche Kunst könnte gerade auf diesem fast brach liegenden Felde sehr verdienstvoll wirken, wenn es gelänge, die im Handel stehenden geschmacklosen und rohen Produkte industrieller und maschineller Arbeit nach und nach zu verdrängen, oder doch das Niveau zu heben. Ein gutes Vorbild bewirkt viel. A. H.

Basler Museum. Die beiden Ölgemälde »Bilderbuch« und »Urteil des Paris« von Professor Albert von Keller sind in den Besitz des Museums in Basel übergegangen.

Wien, Jubiläumsausstellung. Am 21. März eröffnete die hiesige Künstlergenossenschaft ihre diesjährige Frühjahrsausstellung, welche den Stempel einer Jubiläumsausstellung trägt. Zunächst ist sie eine Huldigung der österreichischen Künstlerschaft für den kunstsinnigen Kaiser anläßlich seines sechzigjährigen Regierungsjubiläums. Außerdem sind es heuer vierzig Jahre, seitdem die erste Ausstellung im Künstlerhause stattfand. Mit der Darbietung neuer Werke, an der nur österreichische Künstler beteiligt sind, wurde eine retrospektive Abteilung verbunden, welche sich über die Regierungszeit des Kaisers erstreckt.

Vorträge. Am 20. März hielt der Kunsthistoriker, Stiftsbibliothekar Dr. Adolf Fäh von St. Gallen auf Einladung des Vereins für christliche Kunst im Hotel Union zu München einen stark besuchten und mit großem Beifall aufgenommenen Vortrag über die Kunsttätigkeit der Schweizer, wobei er die sehr beachtenswerten Schätze des neuen Landesmuseums in Zürich vorführte. — Am 31. März berichtete Frau H. Stummel aus Kevelaer im Paramentenverein zu München in sehr anregenden Ausführungen über ihre Ideen und Bestrebungen zur Hebung der Paramentik.

Schenkung von Werken Adolf Menzels. Die Nichte A. Menzels, Fräulein Margarethe Krigar-Menzel in Berlin, schenkte dem bayerischen Staat eine umfassende Kollektion von Bildern und Zeichnungen des Meisters. Die Gemälde werden der Neuen Pinakothek einverleibt, die Zeichnungen und Studienblätter der Graphischen Sammlung.

Lübeck. Hans Schwegerle, ein begabter junger Lübecker, der in München seine künstlerische Ausbildung erhielt, hat für die Lorenzikirche seiner Vaterstadt eine in französischem Kalkstein ausgeführte zwei Meter hohe Figur von Christus als Lehrer geschaffen. Der ästhetische Eindruck ist Ruhe und Würde. Ruhig und hoheitsvoll erscheint Christus in lang herabwallendem Gewande, die rechte Hand ist leicht erhoben und vorgestreckt; eine für das Lehren und Unterweisen sehr charakteristische Geste; die linke ruht auf der Brust. Gerade dieser Typus des lehrenden Christus ist in streng statuarischer Fassung mit künstlerischer Überlegung festgehalten. Ungemein anziehend ist der milde hoheitsvolle Ausdruck des Kopfes. Der Linienzug der Falten gibt die feine, ruhige und doch leicht bewegte Gestalt wieder. Die Statue hat einen sehr günstigen Platz, als Bekrönung eines Eckpfeilers, erhalten.

Elberfeld. Eine wertvolle Ergänzung zu der gleichzeitigen Ausstellung in der Berliner Akademie war die Ausstellung älterer englischer Gemälde, die der verdiente Direktor des Elberfelder Museums mit Hilfe einer Münchener Kunsthandlung zusammengebracht hatte. Lag der Schwerpunkt der Berliner Veranstaltung auf dem Gebiete des Porträts, so war in Elberfeld die Landschaft vorherrschend. Zwar die klassischen Namen auch der Porträtisten waren vertreten: Joshua Reynolds (1723—92) durch mehrere Frauenbildnisse und das merkwürdige Porträt des Pflasterers White; Gainsborough (1727—88) namentlich durch das sogenannte Milchmädchen; ferner Beechy, Lawrence, Hoppner und Romney durch gute, freilich nicht erstklassige Stücke; des Schotten Raeburn (1756—1823) Familienbild ist ein Meisterwerk in Charakteristik, Farbengebung und Tonigkeit. Bei den meisten anderen, zumal bei den Nachfolgern der beiden Ersten, Großen, stört uns doch — es muß gesagt werden, trotz der jetzt Mode werdenden Begeisterung für diese Engländer — eine gewisse Glätte, ein etwas gar zu sehr an die Schönheits-Schule van Dyks Erinnerndes (wobei uns das üble Wort »geleckt« in den Sinn kommt; etwas, das auf den zwar immer sehr reifen und geschmacksicheren, eleganten und sauberen Porträts dieser Damen und Herren doch immer auch ein wenig Pose mit ihrer Eleganz und Noblesse verbunden sein läßt. — Aber über die Maßen schön war die reiche Kollektion Landschaften; sie vermittelten nicht nur edelsten Genuß, gaben auch wertvolle Aufschlüsse über allerlei Zusammenhänge. W. Turner war durch eine kleine Gebirgslandschaft vertreten, namentlich aber durch eine duft- und lichtverklärte Ansicht von Edinburg, auf dessen Dächern das scheidende Sonnenlicht ganz wunderbare Wirkungen erzeugt. Geradezu ins Phantastische, Märchenhafte gesteigert ist dies selbe Problem auf einem von Turner beeinflußten venezianischen Bilde von Webb. Einige kleine, aber sehr interessante Werke vertraten J. Crome und Bonington. Doch das köstlichste an der ganzen Ausstellung war unzweifelhaft die annähernd 60 Werke umfassende Kollektion von John Constable (1776—1837), die direkt aus dem Besitze der Nachkommen des Künsters stammte. Diese kleinen, oft nur handgroßen Landschaften in ihrem leuchtenden Weiß, dem tonreichen Grün und dem farbigen Grau lassen das entzückte Auge schwelgen. Ein Farbenteilchen steht neben dem andern (»glittering points«) und doch sind alle zur delikatesten Toneinheit zusammengefaßt, über allen webt und spielt die Luft. Die einfachsten Motive aus der englischen Flachlandschaft werden gewählt, Felder und Wälder, Wiesen und Wasser; alles ist mit erstaunlicher Sicherheit und Naturliebe beobachtet. — Diese Engländer, Constable zumal, kamen, nach Überwindung des Holländischen, das anfangs noch in ihrer Kunst sichtbar bleibt, der Natur, besonders dem Spiel der Licht- und Luftwirkungen, einen gewaltigen Schritt näher — bis sie dann ihre Nachfolger und Vollender fanden: in den Meistern des »paysage intime« (der sogenannten Schule von Barbizon), und über diese hinaus den Impressionismus, also die moderne Malerei, befruchteten. Fortlage

Hoher Besuch. Anläßlich der Ausstellung von Werken des kgl. Professors Heinrich Wadere beehrten Se. Kgl. Hoheit Prinzregent Luitpold und die Mitglieder des Kgl. Hauses das Ausstellungslokal der Gesellschaft für christliche Kunst in München mit ihrem hohen Besuch.

Elektrisches Licht in der Kirche. Eine Erklärung der Kongregation der Riten v. 22. Nov. v. Js. zu den Dekreten über das elektrische Licht besagt, daß das elektrische Licht verboten ist nicht allein gemeinsam mit Wachskerzen auf dem Altare, sondern auch an Stelle der Kerzen und Ampeln, welche vor dem Allerheiligsten

Sakrament oder Reliquien und Heiligenbildern vorgeschrieben sind. Für die übrigen Stellen der Kirche und die anderen Fälle wird die elektrische Beleuchtung nach dem Ermessen des Ordinarius gestattet; nur darf kein theatralischer Eindruck erweckt werden gemäß Dekr. v. 4. Juni 1895.

Münchener Secession. Nach erfolgter Neukonstituierung setzt sich der Ausschuß des Vereines bildender Künstler Münchens Secession zusammen wie folgt: I. Präsident: Professor Hugo Freiherr von Habermann, Maler; II. Präsident: Professor Albert Ritter von Keller, Maler; I. Schriftführer: Wilhelm Ludwig Lehmann, Maler; II. Schriftführer: Hans Borchardt, Maler; ferner die Herren: Cipri Adolf Bermann, Bildhauer; Paul Crodel, Maler; Hermann Eichfeld, Maler; Professor Angelo Jank, Maler; Heinrich Knirr, Maler; Professor Hubert Netzer, Bildhauer; Rudolf Nissl, Maler; Professor Rudolf Schramm-Zittau, Maler; Professor Franz Ritter von Stuck, Maler; Professor Fritz von Uhde, Maler.

BÜCHERSCHAU

Gedenkbuch. Sprüche aus der hl. Schrift, gesammelt von C. v. Heeren. Mit 6 Vollbildern und 353 Abbildungen im Text. München, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. 1908. Preis gebunden in Leinwand mit Farbschnitt M. 10.—, in Leinwand mit Goldschnitt M. 12.—, in Leder mit Goldschnitt M. 15.—, in Prachtlederband mit Goldschnitt M. 20.—.

Gewiß birgt jede Kunst geistige Elemente in sich, ohne Zweifel vermag jedwede künstlerische Darstellung Genuß zu bieten; doch ebenso sicher ist es, daß die religiöse Kunst die höchsten und feinsten Seelenkräfte erregt und das Gemüt aufs edelste zu befruchten vermag. Ihr Gehalt befähigt sie, dem Worte Gottes, das in der hl. Schrift niedergelegt ist, zur Seite gestellt zu werden, da sie den Tatsachen der Offenbarung sichtbare Gestalt verleiht. Von dieser Anschauung mag man bei der Zusammenstellung des »Gedenkbuches« ausgegangen sein, als man jedem Tage des Jahres eine Seite widmete, deren oberer Teil durch Stellen aus dem Alten und Neuen Testament versehen, aber auch durch eine Reproduktion eines religiösen Kunstwerkes geschmückt wurde. Der untere Teil eines jeden Blattes wurde für Aufzeichnungen äußerer oder innerer Erlebnisse freigelassen. So besitzen wir in diesem Prachtwerk ein vorzügliches Mittel, in die Familien christliche Kunst zu bringen und durch sie neben der religiösen Erbauung auch das Bedürfnis nach jenen reinen und veredelnden Genüssen, welche die christlichen Kunstwerke zu bereiten vermögen. Deshalb ist die Verbreitung drs Buches eine volksfreundliche Tat. Aigner

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. V. Jahrgang 1908. Monatshefte 1—3. E. A. Seemann, Leipzig. Abonnementspreis für 12 Monatshefte M. 24.—. Einzelheft M. 3.—.

Diese vortreffliche Publikation, welche mit Gemälden neuer Meister in farbigen Reproduktionen bekannt macht, geht neben dem ähnlichen Lieferungswerk »Die Galerien Europas« her, das den alten Meistern gewidmet ist und kürzlich zu einem gewissen Abschluß gelangte, übrigens eine Fortsetzung erhält. Das vorliegende erste Heft des 5. Jahrgangs bietet von F. A. von Kaulbach das köstliche Porträt einer Tochter des Künstlers, das ohne Zweifel eine seiner schönsten Schöpfungen ist. Daran reiht sich ein Aquarell des Belgiers Henry van Seben, das bekannte Porträt der Schauspielerin Réjane von Besnard, ein Genrebild des gefeierten Holländers Jozef Israels »Allein auf der Welt«, eine Sommerlandschaft von dem Schweizer Rüdisühli und ein flottes Jagdbild des Sportsmalers Angelo Jank in München. Heft 2 und 3 schließen sich würdig an. So enthält das 2. Heft ein Porträt Böcklins von M. Röbbecke, eine Landschaft (Schloßgraben) von Carl Wentorf, das »Bad der Psyche« von F. Leighton, je ein Bild von Franz Hoffmann-Fallersleben, M. Iwanow und Hugo Vogel. Im 3. Heft findet man vertreten: Christoffel Bisschop (eine lesende alte Frau), Anton Melbye (Meereseinsamkeit), Fritz von Uhde (Die Kinderstube), Julius Bergmann (An der Tränke), André Dauchez (Seegrasernte), Walter Crane (Raub der Proserpina). Den Heften sind kleine Aufsätze und Kunstnotizen beigegeben.

Die bildende Kunst der Gegenwart von Hofrat Professor Dr. Joseph Strzygowski in Graz. 8° XVI und 280 S. mit 68 Abbildungen, in Büttenpapierumschlag, geh. M. 4.—, in Originalleinenband M. 4.80.

Ein sehr lesenswertes Buch, das in edler Sprache, ohne jenen Wortschwall, der sich in Abhandlungen über moderne Kunstfragen so gerne breitmacht, über die hauptsächlichsten Fragen, welche die gegenwärtige Kunstkreise beschäftigen, einen Überblick gibt. Dieses Buch ist wieder ein Beleg dafür, daß sich die Kunstanschauungen des einzelnen nach seiner allgemeinen Geistesrichtung formen. Der gelehrte und feinsinnige Autor ist ein »Suchender«, der jenen Ideenkreis verlassen hat, dem die christliche Kunst huldigt, und darum hat er auch an dem Schicksal und den Werken der christlichen Kunst der Gegenwart kein Interesse. Er ist aber auch zu sehr geistig tief veranlagt, als daß ihm die bloß technische Geschicklichkeit und äußerliche Naturbeobachtung Befriedigung gewähren könnte. Daher seine übergroße Vorliebe für den pantheistisch angehauchten Arnold Böcklin und den auf ähnlichem Boden stehenden spekulativen Klinger. Sein seelisches Verhältnis zu den Erzeugnissen der Kunst, das für sein Urteil den Ausschlag gibt, veranlaßt ihn, die Richtung »Liebermann & Co.« zu streng zu beurteilen. Der Verfasser irrt auch, wenn er S. 23 meint, die Kirche hätte eine entschieden moderne Bauart ihrer Gotteshäuser zu fürchten. So zurückgeblieben ist auch der Einfältigste nicht und so voreingenommen ist auch der einseitigste Schwärmer für die mittelalterlichen Stile nicht, daß er sich vom Baustil einer Kirche in seinem auf die Schrift und eine zweitausendjährige Tradition gegründeten Glauben beeinflussen ließe. Zu weit geht er auch in den Darlegungen über Monumentalplastik; hier übersieht er, daß man nicht so verallgemeinern darf. So großartig und allseitig gelungen das Bismarckdenkmal in Hamburg ist, so wenig darf man verlangen, daß die dort passenden Grundsätze allgemeine Leitsätze für die Denkmalplastik werden. Richtig ist, daß das Berliner Bismarckdenkmal und das dortige Kaiser Wilhelm-Denkmal nicht befriedigen; das kommt aber doch in erster Linie daher, daß dem Schöpfer die Gabe fehlt, innere Hoheit zu geben; deshalb die unruhige, theatralische Wirkung. Nicht äußerliche Regeln, sondern der Geist des Künstlers geben dem Kunstwerk sein Gepräge. Auch andere Darlegungen des Verfassers könnten solche Leser irreführen, die mit der modernen Kunst noch nicht vertraut sind. Staudhamer

Dr. Julius Kurth, Aus Pompeji, Skizzen mit Bildern nach eigenen Zeichnungen. (Deutsche Bücherei, Band 84.) 96 Seiten, 30 Pfg., geb. 60 Pfg. Verlag Deutsche Bücherei, Berlin SW. 68, Kochstr. 73.

Auf Grund fremder und eigener Forschung gibt der Berliner Archäologe Kurth eine feuilletonistisch flott geschriebene Darstellung des alten Pompeji, die manchen Leser zu näherem Studium des Themas reizen dürfte.

Redaktionsschluß: 15. April

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, AACHEN 1907

II. Alte Kunst

Die Gegenstände der Abteilung für alte Kunst sind in einem größeren Raume vereinigt. Das Arrangement, das, wie schon erwähnt, ein Werk von Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer ist, erfolgte nach sachlichen Grundsätzen unter Berücksichtigung des künstlerischen Gesamteindrucks. Doch wurden auch bisweilen, soweit angängig, Stücke aus gleichem Besitz zusammen belassen, wie z. B. bei den Schätzen der Maastrichter Kirchen und von St. Johann-Burtscheid.

Unter der großen Fülle des Dargebotenen, die, wie erörtert, dem Entgegenkommen nicht nur der Pfarreien Aachens, sowie der benachbarten Kreise, sondern auch der Diözesen Roermond (mit Maastricht) und Lüttich zu danken war, können bei dem zur Verfügung stehenden Raum nur einige der hervorragendsten Nummern herausgegriffen werden.[1])

In großer Anzahl und in den verschiedensten Formen finden sich die Reliquiare vertreten. Das älteste ist eine griechische Reliquienkapsel aus der Liebfrauenkirche zu Maastricht. Die aus dem 11. Jahrhundert stammende Vorderseite zeigt die »Missio Verbi incarnati« nach griechischer Darstellungsweise mit strenger Stilisierung der Madonnenfigur in vollendetem Zellenschmelz durchgeführt. Später, wohl ins Ende des 12. Jahrhunderts, ist die getriebene Rückseite mit der Verkündigung Mariä zu datieren. Demselben Schatze gehören noch ein Reliquiar in Gestalt eines silbergefaßten Hornes und eines Elfenbeinkästchens mit vergoldeten Beschlägen aus dem 12. Jahrhundert an, wie sie in der Zeit der Kreuzzüge aus dem Orient da und dort eingeführt wurden. Gleichfalls ins 12. Jahrhundert (1. Hälfte) reicht das Triptychon-Reliquiar aus der Kirche St. Croix zu Lüttich zurück, das für Aufnahme einer Kreuzpartikel geweiht ist. Das oben halbrund endigende Mittelteil ist mit strengen Figurenreliefs in Treibarbeit, mit Emails und rohgeschliffenen Edelsteinen reich dekoriert, die Flügel sind mit den Halbfiguren der Apostel versehen. Die Form des Schreines mit schrägem Dach, wie sie in den Schreinen des Aachener Münsters vollendet ausgebildet ist, repräsentiert der Reliquienschrein der hl. Oda und des hl. Georg aus Amay (Belgien) Während an den Langseiten die Apostel unter Rundbogenarkaden sitzen, werden die Kopfseiten von den Statuen der genannten Heiligen eingenommen, aus deren Leben je drei Darstellungen in den Feldern des Daches zu sehen sind. Zu diesem reichen Figurenschmucke kommen an den Umrahmungen Emails und Steinbesatz und durchbrochene Giebel- und Firstkämme mit Knäufen. Die Verteilung der einzelnen Dekorationsweisen, sowie die Durchbildung der Einzelheiten verrät ein weitgehendes Können. Von den zum Behältnis des Schädels oder eines Teiles hiervon bestimmten Kopfreliquiaren sind die frühesten hier vorhandenen die Büste des hl. Cornelius (aus Cornelimünster) und des hl. Johannes d. T. (aus St. Johann-Burtscheid), beide aus dem 14. Jahrhundert. Diese ist von großem Formenadel der Züge, ein schönes Diadem sitzt auf den streng gebildeten Locken. Die auf Löwen ruhende Büste ist mit vielen Edelsteinen besetzt. Bei der Büste des hl. Cornelius sind die Gesichtszüge realistischer gestaltet, eine außerordentliche Sorgfalt ist auf die Tiara verwendet, deren dreifacher Blätterkranz mit Edelsteinen geziert ist und die in einem Kreuze endigt. Schon der Renaissance gehört das Kopfreliquiar des hl. Servatius (Maastricht) an, bei dem die Mitra samt den Infuln, sowie der Fries der Kasel mit schön getriebenem und gravierten Linien-Ornament ausgezeichnet ist. Das Armreliquiar ist durch zwei getriebene Stücke aus St. Michael-Aachen vertreten, die schon in die Barockzeit fallen. Sie und die Untersätze mit getriebenen Figuren sind gestempelte Aachener Arbeiten. Die Form des Turmreliquiars, die sich zugleich vorzüglich als Ostensorium eignet, kehrt bei den Reliquiaren der Pfarrkirche zu Heinsberg ähnlich wieder, von denen besonders drei mit dem von gotischem Strebewerk eingeschlossenen und mit einem Dach abgeschlossenen Glaszylinder auf hohem Untergestell reizvolle Lösungen geben. Besonders schön und würdig bemühten sich die Künstler das Gefäß auszubilden, das zur Aufnahme des Allerheiligsten bestimmt ist. Zwei der ausgestellten Monstranzen sind dadurch beachtenswert, daß sie nahe verwandt im Aufbau und beide als Arbeiten des Aacheners Dietrich von Rodt bezeichnet, sowie 1618 bezw. 1619 datiert sind. Sie sind im Besitze der Kirchen St. Foillan-Aachen und St. Johann-Burtscheid (Abb. Beil. S. 87). Bei beiden erhebt sich über paßartigem breitem Fuße auf hohem Schafte der Glaszylinder mit der Lunula, oben von einem kleinen Aufbau mit der Madonna in Strahlenglorie unter einem Baldachin bekrönt; seitlich stehen gleichfalls Figuren unter durchbrochenen Kuppeln. Originell ist bei beiden das Vorkommen von gotischen Formen neben denen der Renaissance, wobei erstere allerdings mehr als Spielformen an den Bekrönungen und seitlich lose angegliedert auftreten und vielleicht nur Reminiszenzen an eine früher vorhandene Monstranz sind. Noch streng gotisch ist die Monstranz aus Aldenhoven (um 1400), bei der der Glaszylinder von seitlichen Strebesystemen eingefaßt ist und über der Kuppel einen durchbrochenen Turmaufbau mit dem hl. Martin trägt (Abb. Beil. S. 86). Ein Prunkstück aus der Barockzeit ist die Monstranz aus St. Peter-Aachen, bei der zu beiden Seiten des mit einem Strahlenkranz gezierten Mittelstücks anbetende Engel auf Füllhörnern angebracht sind. Eine reiche Krone, unter der Gottvater und der heilige Geist sichtbar sind, schließt oben ab. Reichen Emailschmuck hat die Monstranz aus St. Michael in Burtscheid, hier umgeben der hl. Michael und der hl. Sebastian das Gehäuse. Über diesem folgt eine Laterne mit dem Auferstandenen und darüber eine Krone. Weitere elegante Stücke sind die Barockmonstranzen aus Büllingen und aus Burgreuland.

Der im großen ganzen feststehende Typus des gotischen Kelches bietet Verschiedenheiten in der Paßzahl des Fußes und der Form des Nodus, besonders reich verziert mit Maßwerk, Krabben und Rosetten ist einer aus St. Michael-Burtscheid, während einer aus St. Jakob-Aachen und aus Randerrath am Fuße Reliefdarstellungen der Kreuzigung aufweisen. Mannigfaltiger wird bekanntlich in der Renaissance und im Barock die Kelchform, wo sich Verzierung mit Reliefs und mit Emails über das Ganze ausbreitet. Unter der reichhaltigen Auswahl seien einige herausgehoben. So trägt ein barocker Kelch aus Cornelimünster am Fuße die Opferung Isaaks und Abraham mit Melchisedek, ein sehr reicher aus St. Michael-Burtscheid (18. Jahrhundert). Engelsköpfe am Fuß und Nodus, an der Kuppa zwischen durchbrochenem Ornament drei Ovalreliefs aus der Passion und ist als Aachener Arbeit bezeichnet. Letzteres ist auch bei dem Kelch aus Waldfeucht der Fall (1790), der mit dem Jesusmonogramm und Lilienwappen, sowie einer Stifterinschrift am Fuße verziert ist. Ein dem Pfarramt Erkelenz gehöriges Ciborium (Anf. d. 17. Jahrhunderts) hat auf dem sechsseitigen Pyramidendache ein auf den Stifter bezügliches Doppelwappen. Des

---

[1]) Aus dem gleichen Grunde mußten wir uns auch beim Bericht über die neue Kunst Einschränkungen auferlegen. Wir möchten jedoch nicht unterlassen, noch an dieser Stelle auf die schönen religiösen Medaillen von Heinrich Wadere (Abb. im II. Jahrg., S. 92—93) und auf das Gipsrelief »Jesus der Kinderfreund« des gleichen Künstlers hinzuweisen.

selteneren Vorkommens wegen seien noch ein Ciborium, ein Kelch und eine Versehpyxis aus Zinn aus der Pfarrkirche zu Höngen erwähnt. Bei den Pollen sind die Aachener Kirchen St. Foillan, St. Paul und St. Peter mit gediegenen Stücken aus dem 18. Jahrhundert vertreten, desgleichen sind auch die Rauchfässer meist aus der Barockzeit.

Werke großer Seltenheit sind das Servatiuskreuz aus Maastricht und das Doppelkreuz aus St. Johann-Burtscheid. Die Figur des ersteren (aus dem 10. Jahrhundert) ist in Elfenbein in der strengen Auffassung der Zeit gegeben und von Edelsteinen abwechselnd mit Zellenemails, die vollendet gearbeitet sind, umrahmt. Das andere (aus dem 11. Jahrhundert) ist als Doppelkreuz auf der Vorderseite in reicher Filigranarbeit mit Steinschmuck ausgeführt, während die Rückseite Figuren in Niello zeigt. Ein durch figürliche Darstellungen, die auf beiden Seiten verschieden sind, hervorragendes Vortragskreuz aus der Zeit um 1500 ist eine spanische Arbeit (Besitzer: Herr Th. Nellessen-Aachen). Kreuze verschiedener Gestalt aus Silber gegossen oder getrieben, zum Teil in Verbindung mit Ebenholz gehören dem Barock und Rokoko an. Wegen der Beschränkung im Platze fanden nur verhältnismäßig wenige Holzskulpturen Aufnahme. Das städtische Suermondt Museum hatte aus der durch die Bemühungen von Herrn Direktor Dr. H. Schweitzer kurz zuvor erworbenen Sammlung Moest aus Köln ein paar der hervorragendsten Typen hergeliehen. Aus dieser kostbaren Sammlung seien hier nur drei Hauptfiguren namhaft gemacht. Aus gotischer Zeit ist eine süddeutsche Madonna mit dem Gnadenmantel in stark geschwungener Haltung, während dem 16. Jahrhundert der von der Düsseldorfer Ausstellung 1903 bekannte hl. Mohrenkönig und eine in den Kreis des Veit Stoß gehörende hl. Elisabeth entstammen. Sehr elegant ist eine kleine bemalte Madonna aus Buxbaum (14. Jahrhundert) aus dem Besitze des Bildhauers Jos. Moest-Köln. Auch eine der merkwürdigen »Kummernus«-Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert, leider neu polychromiert, finden wir. Ein Glanzstück der entwickelten Holzskulptur ist der große Schnitzaltar aus Elmpt bei Erkelenz, der mehrere biblische Szenen umschließt und eine charakteristische flandrische Arbeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist. Von sonstigen Altären ist der Tragaltar von M.-Gladbach da, der mit seinen getriebenen Reliefs und Emails ein hervorragendes Denkmal der rheinischen Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts ist. Bei einem gotischen silbernen Flügelaltärchen aus Maastricht (Liebfrauenkirche) ist das Bild einer Madonna mit Kind ein strenges byzantinisches Werk. Geschickt im Aufbau und voll flotten Schwunges ist der getriebene, teils silberne, teils vergoldete barocke Altaraufsatz aus St. Michael (Jesuitenkirche)-Aachen, mit der Aachener Meistermarke M.-H.



MONSTRANZ DER PFARRKIRCHE ZU ALDENHOVEN. *Text Beil. S. 85*

In dem großen Gebiete der sonstigen Metallarbeiten nehmen die Leuchter einen großen Raum ein. Besonders hervorragend sind zwei gotische Wandarme in Gelbguß aus Waldfeucht, sechs getriebene silberne Rokoko-Wandleuchter aus Erkelenz, getriebene Messing-, Stand- und Wandleuchter aus Cornelimünster, elegante Spätrenaissance-Standleuchter, in Messing getrieben aus St. Servatius-Maastricht, sowie eine Reihe silberner Standleuchter aus Malmedy. Die Aachener Kirchen bieten bis zur Empirezeit schöne Beispiele.

Den Reiz schöner alter Brokate und Stickereien lassen eine stattliche Reihe von Paramenten bewundern. Figurale Darstellungen in Vierpässen tragen eine Kasel und eine Dalmatik aus Waldfeucht. Zwei Prachtstücke sind burgnndische Arbeiten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die 1519 datierte Kasel aus Erkelenz hat ein schönes Granatapfelmuster und gestickte biblische Szenen auf den Gabelkreuzen (Abb. Beil. S. 88), sehr ähnlich ist die Kasel aus Heinsberg. Die seinerzeit in Köln vielfach hergestellten Randborten tragen sämtliche Teile einer Kapelle aus Cornelimünster, die aus rotem Seidendamast besteht Am bildmäßigsten sind die Stickereien an einem Chormantel und einer Dalmatik aus St. Foillan-Aachen, die die ganze Fläche bedecken und teils Figuren, teils Pflanzenschmuck gibt. Durch nuancierte Abschattierungen ist eine gobelinartige Wirkung erreicht.

Glasgemälde, teils alte Originale aus Xanten und Erfurt, teils Kopien hat die bereits erwähnte Firma W. Derix, Goch und Kevelaar ausgestellt, die dem Raum zu noch feierlicherer Stimmung verhelfen.

Durch eine große Anzahl von Kopieen zeigt C. A. Beumers, Düsseldorf, seine Gewandtheit in der Beherrschung alter Techniken, speziell des Zellen- und Limousiner-Emails. Wie weit die Täuschung gediehen ist, kann man an einem kleinen Schrein sehen, der in Original und in Kopie nebeneinander ausgestellt ist und manchem Kopfzerbrechen verursachte. Überhaupt ist es ganz interessant, in der nämlichen Vitrine mehrere Kopien und einige offenbare Fälschungen zusammengestellt zu sehen.

Alles in allem war der Gesamteindruck der Veranstaltung dieser Abteilung beim Anblick aller der Kunstschätze, an denen der fromme Sinn vieler Generationen teil hat, ein sehr befriedigender. E. Vischer



STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Von ERNST STÖCKHARDT

Vom Württembergischen Kunstverein u. a. Das Kunstleben in der Schwäbischen Residenz unter der Führung des W. K. Vereins — soweit es sich um die bildenden Künste handelt — mit seinen nicht hoch genug zu schätzenden, in regelmäßigem wöchentlichen Turnus wechselnden Ausstellungen hat in den verflossenen Monaten wieder reichliche Blüten getrieben und schöne Früchte gezeitigt, es verlohnt sich deshalb wohl, in einer übersichtlichen Zusammenstellung darüber zu berichten.

So gern man heutzutage die Düsseldorfer als akademisch und antiquiert hinstellt, die Ausstellung der vereinigten Künstlergruppen Düsseldorfs war doch das interessanteste Ereignis dieser Saison. Namen wie Ed. von Gebhardt und Klaus Meyer haben ihre Anziehungskraft noch nicht eingebüßt. Mag man die Richtung des eingewanderten Balten sympathisch finden oder nicht, die Macht seiner ungewöhnlich stark ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit verbunden mit großer Vollkommenheit in Zeichnung und Kolorit packt und überwindet nebensächliche Bedenken. So hat wohl mancher bei dem ersten Blick auf Ed. von Gebhardts erst 1907 vollendetes Gemälde »Tod des Moses« nicht gleich das richtige Urteil gefunden. Bei genauerem Hinsehen findet man aber auch bei diesem Werk des neunundsechzigjährigen Meisters große malerische und seelische Vorzüge, so namentlich den überirdisch vergeistigten Ausdruck der Gesichter. Und in koloristischer Hinsicht überragt diese abendliche Landschaft mit Figuren seine meisten früheren Arbeiten. Klaus Meyer sandte ein »Seemannsheim«, eine maltechnisch bedeutende Leistung. Auch hier verwendet er das durch breite Scheiben hoch herabfallende gedämpfte Seitenlicht, welches wir von manchen früheren Arbeiten des Meisters schätzen, in glücklichster, ja kaum je vorher erreichter Weise. Seine Seeleute freilich besagen wenig, für sie kann man sich kaum erwärmen, ebensowenig wie für seine Mönche, welche unter dem Titel »Drei Gelehrte« ausdruckslos im Kirchenstuhl beisammensitzen.

Unter den figürlichen Arbeiten der anderen Düsseldorfer ragte »Ein Schlückske« von I. Müller-Volksheim hervor. Der Alte, die Kappe auf dem wirren Haar, der sich ein Schnäpschen einschänkt, ist famos charakterisiert und paßt gut in das ziemlich schmutzige Interieur. Auch desselben Künstlers »Dame« in braunem Kleid und Hut ist flott gemalt und glücklich in Arrangement und Belichtung. Beachtenswert ist ferner »Der Trödler aus dem Amsterdamer Judenviertel« von M. Stern, wenn auch im Kolorit weniger gelungen. R. Böningers merkwürdiger »Wanderer«, der unbekleidet auf einem Acker lustwandelt, ist nur als Kuriosität interessant. Unmotiviert prätentiös ist Schmurrs »Profil« einer weißgekleideten Dame. Die große Leinwand sagt denn doch zu wenig. Die Landschaftsbilder der Düsseldorfer Künstler, welche sich in großer Zahl einfanden, waren meist gute, sauber gemalte, etwas konventionelle Durchschnittsarbeiten, vorteilhaft für den Verkauf, aber an Kunstwert nicht allzu groß. Recht gut hatte sich Heinrich Hermanns eingeführt, indem er kurz vorher eine größere Kollektion seiner z. T. sehr beachtenswerten Arbeiten ausstellte. Seine Hafen- und Kanalbilder, die sich stark an holländische Art anlehnen, seine Landschaften ließen einen Künstler erkennen, der Talent hat und viel lernte. Dies zeigte evident sein »Novemberabend« mit der satten, frischen tieftönigen Farbengebung, ebenso sein »Herbst« mit dem malerischen Teich im Vordergrund, nicht weniger der »Herbstsommer im Wald«, wie div. fein ausgearbeitete Architekturbilder. Ein solches, »Nachmittag in der Kathedrale zu Saragossa«, brachte auch die jetzige Gesamtausstellung. Bedeutender in seiner Art trat freilich der 1841 geborene Professor der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie Eugen Dücker mit seinem Gemälde »Der große Stein« in die Erscheinung. Wohl ist es die verpönte alte Schule, was der Künstler bietet, aber bei objektivem Studium findet man trotzdem reichliche Schönheiten: der lichte gelbe Fels, die ihn unterwaschende grünliche Brandung, der scharfe Kontrast des dunklen Himmels — Stimmung vollauf und tadellose Arbeit. Sein hübscher »Herbstabend« freilich ist etwas sehr kon-



MONSTRANZ DER EHEM. ABTEIKIRCHE ST. JOHANN IN BURTSCHEID [illegible]



BURGUNDERKASEL IN DER PFARRKIRCHE ZU ERKELENZ (VORDERSEITE)
Text Beil. S. 86.

ventionell. Auch Macco sandte eine sog. Porträtlandschaft »St. Gotthardt«, ein nicht übles Salonbild, als schöne Erinnerung an eine Hochzeits- oder Sommerreise vortrefflich verwendbar, aber ohne hervorragenden Kunstwert. Neben Bildern dieser Art brachten die Düsseldorfer doch auch manches Kabinettstück, so namentlich die kleine »Gartenlandschaft« von G. Marx mit ihrem fein abgestuften Grün, dann kleinere Stimmungsbilder von E. Hardt und H. Liesegang, das kleine Hafenbild »Fischerboote am Strand« von W. Hambüchner, die weiche duftige »Sommernacht« von A. Wansleben, den »Aprilschnee« von W. Fritzel.. Weniger spricht das »Dünental« von A. Dirks in seiner gefärbelten Pointillistenmanier an. Franz von Wille hat die Wirkung seiner »Wolfsmühle« leider durch eine häßliche hingepatzte Wolke stark beeinträchtigt, während sein Bild »Die blaue Blume« einen gut studierten Wiesenvordergrund mit zahlreichen blauen Blumen zeigt. Aber auch hier ist der Gesamteindruck durch trübe Regenstimmung einigermaßen verdorben. Ganz bedenklich sind die geradezu abstoßenden, wohl »modern« sein sollenden Farbenskizzen von A. Kaul. Wir wenden uns lieber nochmals zu den sonnigen, wenn auch nicht allzufein gesehenen Stimmungsbildern von Cornelius Wagner und H. Lasch (»Frühling«), zu dem etwas stark, aber annehmbar stilisierten »Frühlingserwachen« von Aphey oder dem weißen »Bauernhof« mit dem blühenden Baum von Bretz, einem der feinst durchgearbeiteten Bilder der Sammlung. Sehr hübsch sind auch die gelben »Narzissen« mit der lasurblauen Vase von A. Hamel und das scharlachrote



BURGUNDERKASEL (RÜCKSEITE). VGL. S. 88
Text Beil. S. 86

»Geranium« auf dem Fenstersims von Dreydorf. Endlich sei noch ein stark auf Effekt berechnetes größeres Gemälde »Versuchung« von I. Müller-Maßdorf erwähnt, welches in allzu handgreiflicher Weise (in Gestalt einer geisterhaften Erscheinung) die Versuchung symbolisiert, die an ein junges Mädchen am Bett einer Todkranken herantritt und ihr Gold und Geschmeide zeigt, um das junge Ding zu einem Verbrechen zu verleiten. Das Bild ist gut gemalt und der Kontrast zwischen Mond- und Lampenbeleuchtung fein durchgeführt, aber die Behandlung des Vorwurfs erscheint plump und das grell beleuchtete Mädchen im Negligé und knallrotem Unterrock in der Mitte der großen Leinwand verstimmt. Auch desselben Künstlers kleineres Pastellbild »In Gedanken«, eine auf der Ottomane ruhende Dame vor grellgelbem Hintergrund, ist stark auf den Effekt berechnet, übrigens eine nicht zu verachtende Malerei. — Von den wenigen plastischen Arbeiten der Sammlung ist eine kauernde weibliche Gestalt »Danaide« von G. von Bochmann hervorzuheben, ferner eine etwas süßliche »Mutter mit Kind« von W. Lehmbruck, eine Arbeit à la Rodin, aber ohne dessen feine Formengebung.

Auch Weimar sandte eine größere Kollektion zum Teil recht beachtenswerter Gemälde. So ist namentlich das von Hans Olde gemalte Porträt des niederdeutschen Dichters »Klaus Groth« eine vorzüglich gelungene Arbeit von intimem Reiz, wenngleich dem Bild eine einheitliche Stimmung fehlt. Darunter leidet auch sein Interieurbild »Auf der Diele« mit dem Ausblick in grelles Sonnenlicht. Seine übrigens nicht üblen Winterbilder sind wohl auch etwas zu violett gesehen. Theodor Johann Hagen, seit 1871 Professor an der Weimarer Akademie, sandte neben einer größeren Anzahl kleinerer, sehr sympathischer Gemälde die große Landschaft »Bei Weimar«, welche trotz des etwas italienisch-staubigen Grüns, wie es in Thüringen glücklicherweise nicht leicht vorkommt, entschieden anspricht und als tüchtige Arbeit hervorgehoben werden muß. Ludwig von Hofmann sandte drei Gemälde, eine große Landschaft »Bei Agnetendorf«, die sehr an »Karlsruher Stil« erinnert, ferner einen »Reigen«, den drei ideale nackte weibliche Gestalten inmitten einer koloristisch sehr freien Landschaft in graziösen Wendungen tanzen, endlich »Spielende Kinder«. Noch hervorzuheben ist die »Tiefurter Allee« von C. Lambrecht, die an Härte der Farben nichts zu wünschen übrig läßt, an koloristischem Ungeschmack jedoch durch das neo-impressionistische, ganz mißglückte »Dorf im Tal« von Christian Rohlfs weit übertroffen wird.

Wie zäh die Niederländer sich — zu ihrem Vorteil — noch an ihre berühmten Vorbilder früherer Jahrhunderte halten, zeigte deutlich ihre kurze Zeit hier ausgestellte Kollektion. Da war vor allem das nicht große »Bildnis einer alten Dame« von Lizzy Ansingh-Amsterdam ein überaus anziehendes Porträt, fein im Arrangement wie in der Faktur. Der pikante Mund, die lebhaften Augen, die charakteristischen Hände sind in flächigen Pinselstrichen spielend auf die Leinwand geworfen. Die »Antiquitätenauktion« von M. Monickendam-Amsterdam zeigt famos charakterisierte Typen von Kennern, Amateuren und Neugierigen um einen Tisch gruppiert, dessen leuchtendes Zinnoberrot das ganze Bild beherrscht. Meisterhaft ist die Verteilung der roten Reflexe, von Licht und Schatten, und dadurch eine prächtige Stimmung erzielt. Weniger bedeutend, namentlich in den Farben zu hart und kalt, ist die »Hütte in Dronte« von M. Schildt-Rotterdam, und »Der Astrologe« von E. van Hove-Gent ist zwar sorgfältig gearbeitet, läßt aber an Charakteristik zu wünschen übrig. Der berühmteste der Gruppe, H. W. Mesdag-Haag, sandte leider nur eine kleine Skizze »Heimfahrt der Fischer«, welche immerhin den genialen Meister augenfällig erkennen läßt. Ein großes Marinebild »Fischer« von R. Baseleer-Antwerpen ist zwar etwas flüchtig behandelt, gibt aber die sonnige Morgenstimmung auf dem von Fischerbooten belebten, leicht gekräuselten Meer nicht übel wieder. Eine größere Kollektion stellte I. G. Dreydorf-St. Anna (in Holland) aus, der im Gegensatz zu seinen bisher genannten Landsleuten ganz im Fahrwasser der Monet, Pissarro etc. schwimmt. Mit seinen grüblerischen Tüpfeleien kann er nicht erwärmen. Allenfalls wären die »Dünen im Schnee« und einige kleinere Bilder der gelungenen Duft- und Lichtwirkung wegen zu loben.

Von größeren Kollektionen, welche einzelne Maler sandten, beanspruchte die von Heinrich Vogeler-Worpswede wohl das meiste Interesse, denn sie zeigte die ausgesprochene Persönlichkeit dieses immerhin in seiner Art — die freilich vielen verschroben erscheinen mag — beachtenswerten Zeichners und Stimmungsmalers. Für ihn ist Stimmung sozusagen alles und dadurch gerät er auf fatale Abwege. So sieht er meist zu blau oder zu grün; darin leistet er Unglaubliches und wirkt im höchsten Grade manieriert. Seine »Juninacht« z. B. schwelgt in unmöglichem tiefsten Ultramarinblau, sein »Melusinenmärchen« in dunkelstem Grün. Merkwürdig ist die im Grünen sitzende »Dame in Weiß«, deren pastos behandeltes, blechern aussehendes »weißes« Schleppkleid der Stimmung zuliebe eben auch grün, keineswegs weiß ist. Weniger wäre hier, wie auf seinen meisten Bildern, mehr gewesen. Als erfreuliche Ausnahme unter den kleineren Bildern ist die »Sommersonne« hervorzuheben: Ein englischer Park mit Herrschaftshaus im Hintergrund, inmitten des Vordergrunds ein Reiter. Ferner ist das »Apfelstilleben« und eine »Eule« in dieser Richtung zu erwähnen. Die »Diele in meinem Haus« kann als anheimelndes Interieur bezeichnet werden, ist nur zu dunkel gehalten. Das größere Gemälde »Mutter und Kind« wäre trotz der grünen und blauen Extravaganzen als gelungen zu bezeichnen, wenn der Maler nicht den Vordergrund durch einen großen abscheulichen bunten Biedermeierteppich verunziert hätte. Ob die neumodische Rückkehr zum Biedermeierstil, die wir den Worpswedern in erster Linie mit verdanken, einen Fortschritt in der Kunst bedeutet, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls bietet das Hauptstück der Vogelerschen Kollektion kein sehr erfreuliches Beispiel. In dem 4—5 m breiten Gemälde »Sommerabend« finden sich alle Vorzüge und Mängel des Künstlers vereinigt: Grün herrscht hier in allen, zum Teil häßlich harten Schattierungen vor. Und hübsch symmetrisch ist das Bild eingeteilt, wie mit dem Zirkel. Ein grüner, nur durch mattrote Rosen belebter Garten vor der Veranda des Vogelerschen Hauses, beiderseits je ein Kugellorbeer, verzweifelt ähnlich mit lackierten Blechblättern, rechts sitzt ein musizierendes Herrentrio, links sitzen und stehen ein paar aufmerksam zuhörende Personen, in der Mitte, in der Veranda, etwas erhaben steht eine verzückt lauschende weibliche Gestalt auch in grünem Kleid. Alles ist ersichtlich liebevoll behandelt, mit größtem Fleiß bis ins kleinste Detail gemalt, es ist im ganzen ein nicht unsympathisches Gemälde, wenn nur die langweilige, stilisierte Komposition und das manierierte Kolorit nicht stören würde. Der opulente dreiteilige breite Goldrahmen, dessen schmale Seitenteile durch gemalte antike Statuen (eine weibliche und eine männliche Gestalt) ganz ausgefüllt sind, wirkt auch kaum nach des Künstlers Absicht. Im ganzen steht der Zeichner Vogeler wohl bedeutend über dem Maler, wenn auch seine gleichzeitig ausgestellten Zeichnungen und Radierungen vielfach an Stilübertreibungen und Sonderbarkeiten leiden. Einen reineren Genuß brachte die Sammlung von Radierungen, welche uns Hubert von Herkomer-London sandte. Es war höchst interessant, den Meister der Palette auch in dieser sublimen Kunst kennen zu lernen. Die kleinen, nur mit wenig Strichen hingeworfenen Blätter sind wahre Kabinettstücke. Auf einem dieser unscheinbaren Blätter sieht man den charakteristischen, sorgfältig durchgearbeiteten Kopf des Künstlers über eine Platte gebeugt, wohl im Anschauen einer Zeichnung versunken, ein Bild voll Leben und Bewegung. Die Landschaften sind meist weniger bedeutend, es gebricht ihnen vielfach an Luft und Licht. Einige Zeit später gelangte übrigens auch Herkomers Porträt von Edgar Ladenburg, »Dem Sieger der ersten Herkomerkonkurrenz« hier zur Ausstellung. Auch dies Bild zeigt natürlich alle Vorzüge des Meisters, namentlich Noblesse im Arrangement und feinste Durchführung allen Beiwerks, es wirkt aber doch ziemlich konventionell.

Größere Kollektionen sandten auch Alfred Zoff-Wien und F. Zetsche-Wien, dieser speziell Aquarelle. Zoff, ein ehemaliger Schönleber-Schüler, zeigt gleich seinem Wiener Kollegen große Routine, beide malen allerliebste Veduten, die jedoch künstlerische Eigenart vermissen lassen. Fritz Reiß-Freiburg i. B. dagegen hat sich eine eigene, recht vorteilhaft, wenn auch etwas

illustrativ wirkende Malweise angeeignet: Seine Ölbilder sind kaum von seinen Aquarellen zu unterscheiden, so dünn ist die Farbe aufgetragen, und gelegentlich verwendet er in diskreter Weise Kreide, was sich recht gut macht. Alle seine hier ausgestellten Arbeiten, z. T. Porträtlandschaften, alle in bescheidenem Format, sind gefällig und künstlerisch beachtenswert. Auch seine Genrebilder, u. a. die »Ährenleserin« und namentlich sein alter Schwarzwälder Bauer mit dem verschmitzten Gesicht, einen Krug Kirschwasser zum Brunnen tragend, mit der Devise »Zweierlei Wasser«, sind recht gelungene Arbeiten.

Bei den Düsseldorfer Künstlern hätte ich auch den ausgezeichneten Porträtisten W. Schneider-Didam-Düsseldorf aufführen sollen, dessen imponierendes, brillant gemaltes Porträt eines »Hofrat Meidinger« berechtigtes Aufsehen erregte. Auch sein Porträt des Malers Max Clarenbach ist lebensvoll und flott gemalt.

(Schluß folgt)

BERLINER KUNSTBRIEF

Paul Beckert ist seit längerem, zumal als Porträtmaler, wohlangesehen (siehe zuletzt IV. Jahrg., H. 3). Jetzt hat er mit seiner »Sozialen Versöhnung« ein Werk gegeben, das sich bemüht, den Kunstfreund aus der Menge von lediglich malerischen oder lediglich literarischen Gemälden zur Höhe der Monumentalkunst christlichen Geistes zurückzuführen. Nachdem es bereits zu München erst im Atelier des Künstlers und dann November 1907 im Kunstverein ausgestellt war, bekamen wir es jetzt während Februar und März bei Keller und Reiner zu sehen. Die an Einzelfeldern und an Figuren reiche Komposition (Renaissancerahmen von M. Hasak) ist nicht leicht zu beschreiben. Über einer Darstellung der Revolutionsfurie erheben sich Medaillons mit Porträtköpfen von Persönlichkeiten aus der sozialen und sozialistischen Arbeit; und über den Szenen des reichen Prassers sowie der christlichen Charitas führen Andeutungen der Arbeit im Paradiese sowie des Lebens der Heiligen Familie empor zum Gekreuzigten, umgeben von verschiedenen himmlischen Gestalten. Die Künstlerschaft, mit welcher uns der Maler aus dem matten Dunkel der unteren Partien in allmählicher Steigerung bis hinauf zum himmlischen Lichte führt, ist sowohl malerisch wie auch in der Charakteristik eine bannende Leistung. Bedenklich kann man ob der Vorliebe des Malers für weiche Konturen um so mehr werden, als sie in den oberen Partien auch die Deutlichkeit beeinträchtigt, zumal aus der dem umfangreichen Bilde gebührenden Entfernung. Gerade ein religiöser Stoff scheint uns eher ein Mehr als ein Weniger an Konturenschärfe zu verlangen, wenn er monumental wirken soll; man erinnere sich z. B., wie E. v. Steinle nicht nur selbst darin groß war, sondern auch als Lehrer sich lebhaft dafür einsezte. Jedenfalls aber wünschen wir dem Künstler recht sehr, daß ein so seltenes Werk, womöglich in noch größerer Ausführung, bald die Wand eines öffentlichen Gebäudes ziere.

Was gleichzeitig mit diesem Werk in jenem Salon ausgestellt war, führt uns zumeist wiederum zur alltäglichen Malerei zurück. Doch verdient der Bildhauer H. I. Pagels eine Erwähnung, nicht so sehr wegen seines »Jesusknaben« als wegen seiner kleinen Gruppe »Stilles Weh«. Unter Gemälden usw. von Norwegern begrüßten wir den seit gut 20 Jahren bei Kennern beliebten Darsteller der skandinavischen Sagenwelt, Th. Kittelsen, mit großer Achtung wieder; von den Landschaften usw. mögen neben Ch. Skredsvig (mit einer interessanten Allegorie) noch G. Stenersen und A. C. Svarstad genannt sein. Dazu aus jenem Lande Filigranarbeiten und dergl. mit schön rundlichen Textiles mit hakigen Formen. Auch im Salon Wertheim geht es mit der Landschafterei gleichmäßig weiter. Zuletzt trat der uns bekannte Düsseldorfer Hubert Ritzenhofen hervor; daneben verschiedene Landschaften des Müncheners Richard Pietzsch und einiges von dem Berliner Emil Doepler dem Jüngeren.

Die erneute Bekanntschaft mit den Odysseus-Bildern von Otto Greiner, mit sympathischen Porträts von F. A. Kaulbach und mit Modernitäten von H. v. Habermann verlangt wohl nur eine Konstatierung. Etwas mehr verlangen einige Gemälde von Robert Weise, zumal solche, die zwischen Landschaft und Porträt stehen, wie besonders »Mutter Erde«. Interieurs von ihm und von A. Egersdorfer, sowie Landschaften von Hans Burnitz und von I. G. Dreydorff wirkten sympathisch. Interessanter als all diese Gaben des Salons Schulte sind die dort ausgestellten Medaillen und Plaketten von Frau Lancelot-Croce. Ihre Arbeitsweise ist mehr malerisch als plastisch, mit einem starken Zuge zum lieblich Weichen und mit etwas Einförmigkeit. Neben Porträts (z. B. Kardinal Langénieux von Reims 1901) liebt die Künstlerin Themen wie die alles durchdringende Liebe oder »Das Weib und seine Bestimmungen«; dem letzteren widmet sie eine größere, noch eigens umrahmte, Plakette in Triptychonform.

Endlich darf für die Praxis jegliches Kunstfreundes auf die Hilfsmittel hingewiesen werden, welche Dr. Franz Stoedtner zu Berlin durch sein Institut für wissenschaftliche Photographie namentlich neuerdings darbietet. Vor uns liegt neuerdings von ihm: »Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte usw. (1908, Selbstverlag, Universitätsstr. 3 B). Ein Katalog über das 19 Jahrhundert ist in Vorbereitung. An Fülle und Mannigfaltigkeit des Materiales sowie an Eignung für den allermeisten Bedarf fehlt es nicht; um so weniger können wir auf einzelnes eingehen und dürfen wir auf Lücken, pie sich durch Spezialwünsche ergeben, Gewicht legen Schon der erste Blick auf diesen illustrierten Katalog zeigt eine besondere Würdigung der deutschen Plastik des späten Mittelalters (einschließlich z. B. des L. Hering, der vielleicht noch reichlicher bedacht sein könnte). Auch die ältesten deutschen Wandmalereien sind gut vertreten; Schwarzrheinhof erscheint in neuen Originalaufnahmen, Goldberg bei Überlingen fehlt. Neu aufgenommen wurde u. a. auch das Rosenkranzfest von A. Dürer. Für die neueste Zeit, der später ein eigener Katalog gewidmet wird, dürfen wir doch wohl auf die zahlreichen Künstler hinweisen, die außerhalb unseres eigenen Kreises noch nicht überall nach Gebühr bekannt sind (Martin Feuerstein usw.). Über die ebenfalls von Stoedtner herausgegebenen beachtenswerten Lichtbildvorträge A. v. Öttingens wird sich Schreiber dieses bei einem andern Anlaß aussprechen.

Dr. Hans Schmidkunz

KÖLNER KUNSTBRIEF

Im Kunstverein waren 78 Werke erster Münchener Künstler vereinigt, durchweg bekannte Stücke, aber den Kölnern schienen sie neu zu sein. Wollte man die Kritik der Tageszeitungen zur Vertreterin der öffentlichen Meinung machen, so wäre, nach der abfälligen Beurteilung einer der ersten Zeitungen zu schließen, die Kollektion in Köln recht verständnislos aufgenommen. Um dem ohnehin genügend erschütterten künstlerischen Rufe der Stadt keinen Abbruch zu tun, sei jedoch die Berechtigung der obigen Annahme bestritten.

Gleich beim Eintritt drängt sich als erster auf Fritz Erler mit seinem schwarzen »Pierrot«, prächtig dekorativ in der Linienführung und dem Kolorit, aber, wie gesagt, er drängt sich auf, und es bedarf schon ausnehmend großer Räume, um dem Bilde diesen Nachteil zu benehmen. Vornehm und zurückhaltend, in dem

zarten Silberton nicht weniger dekorativ zeigt sich »Die Sklavin«, interessant zudem durch ihr geschickt gelöstes Lichtproblem. Ungeteilten Beifall findet Reinhold Max Eichler mit seinem »Schäfer« schon wegen der originellen Technik, die leicht lasierte Kaseïnfarben zeigt und nach Möglichkeit die schöne Maserung des Eichenholzes zur Geltung kommen läßt; sie hier und da geschickt in die Konturierung einbeziehend. Ein echtes Stimmungsbild! Wie ruhig gleiten die ernst geschlossenen Linien, wie fein und zart klingen die wenigen Töne zusammen, dazu welch' köstliche Zeichnung! Ist es Absicht, daß man neben dieses stille Abendlied Münzers lärmenden Faschingszug gehängt hat und es bekrönt wird von dem ihm in der Technik so konträren Bild des Max Feldbauer »Die Nachbarin«? »Scheußlich« wurde dieses brillante Werk in der zu Eingang erwähnten Kritik genannt. Warum? Etwa des Gegenstandes halber: Eine derbe Arbeitsfrau mit dem Besen in der Hand auf einem Hofe stehend? Mit demselben Rechte wie Rembrandt geschlachtete Ochsen, Carpaccio degenerierte Courtisanen, Holbein einen toten Christus malt, kann Feldbauer solche Themen wählen. Wir wissen heute oder sollten es doch wissen, daß das Was? in zweiter Hinsicht kommt, daß das Wie? der künstlerische Maßstab ist, ohne damit jener Periode, die, Gott sei Dank, vorüber ist und die den Dreck und das Elend nur ihrer selbst willen malten, das Wort reden zu wollen. Ich bin überzeugt, wenn etwa Knaus denselben Gegenstand behandelt hätte und er ließe dieselbe Anordnung, dieselben Farben, die Feldbauer gibt, alles würde staunend stehen: Wie fein! Denn Knaus hätte Röckchen und Mieder hübsch zurecht gezupft, hätte alles glatt und säuberlich gemalt, so daß die gute Nachbarin zum Eintritt in den Salon fertig dasteht, während sich bei Feldbauers Darstellung wohl mancher dagegen verwahren möchte. Der Inhalt ist es also nicht, der hier das Urteil »scheußlich« diktiert hat. Vielleicht die Technik? Es sind ausgetretene Wege, die ich hier beschreite, wenn ich auf die Inkonsequenz jener hinweise, die Rembrandt, Hals, Velasquez und wie sie alle heißen mögen, anstaunen, nur weil ihre Bedeutung durch die Geschichte sanktioniert ist, die modernen Meister aber mißachten, die doch durchschnittlich — Auswüchse gibt resp. gab es auch hier — technisch nicht schlimmer sind als jene, denn Bilder, wie Rembrandt eines (in seiner reifsten Zeit!) malte, bei dem, wenn dem Biographen zu glauben ist, die Farbe so stark aufgetragen war, daß man das Porträt bei der Nase von der Erde aufnehmen konnte, bekommen wir heute doch seltener zu sehen. Ehe das Publikum soweit erzogen ist, daß es zwischen Technik und künstlerischer Auffassung unterscheiden lernt, wird noch manches Jahr im Kreislaufe der Zeiten sich erneuern. Aufgabe der Kritik ist es, das künstlerische Verständnis zu fördern, über Wert und Unwert aufzuklären und mit den Problemen der modernen Kunst vertraut zu machen, vorausgesetzt, daß die Kritik selber das genügende Verständnis hat.

Hengelers »Susanna im Bade« ist durch leuchtende Farben und die köstliche Landschaft ausgezeichnet und ergötzt zudem durch die leicht humoristische Auffassung. Es ist schwierig, diesem ausgeleierten Thema neue Seiten abzugewinnen. Lustig und heiter ist auch die Landschaft des anderen Humoristen der »Fliegenden Blätter«, Oberländers »Altweibersommer«. Das Stilleben ist reichlich und gut vertreten. Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß unsere Zeit sich diesem Gebiete so eifrig zuwendet. Hier muß die Farbe ihr ganzes Recht behalten, Effekthascherei, Pose und Mache werden allzuleicht offenbar. Von den ausgestellten Werken sind zunächst zu nennen die beiden tonig so reizvollen und frischen Stilleben des Fritz Oßwald. Die anderen Bilder dieses Künstlers, wie der »Münchener Biergarten« und das »Gartenhaus in der Campagna« sind stark impressionistisch in Farben und Technik, vielleicht ein wenig zu stark, daher ihre Unruhe. Ebenfalls im Tonigen liegt der Wert des Blumenstücks von Adolf Münzer. Zu Leo Putz' Ruhm ist bei Gelegenheit der Sonderausstellungen vor zwei Jahren genug geschrieben worden, und das Urteil hat sich bis heute nicht geändert. Von den vier ausgestellten Werken nimmt durch die hervorragenden malerischen Qualitäten das japanische Stilleben wohl den ersten Rang ein. Von den Bildern der übrigen Künstler seien genannt: Philipp Kleins »Sommerfrische«, Erich Erlers stimmungsvolles »Abendläuten«, Max Kuschels koloristisch reicher »Musenhain«, Habermanns »Ruhende Mänade«, Lenbachs »Rita Sacchetto«, Schramm-Zittaus »Enten«, Franz von Stucks »Dame in Weiß« und endlich noch das liebe »Lieserl« von L. v. Zumbusch.

Eine Anzahl graphischer Werke schließt sich den Bildern an, von denen die meisten durch »Jugend« und »Simplicissimus« weiteren Kreisen schon früher bekannt waren.

Diese Ausstellung gehört zweifellos zu den wichtigsten Ereignissen, die das Kölner Kunstleben in den letzten Monaten zu verzeichnen hat neben der kurz vorhergehenden Liebermann-Ausstellung, die 21 Bilder und fast das gesamte graphische Oeuvre zeigen konnte. Es ist erfreulich, daß dem Kunstvereine beide Ausstellungen zu verdanken sind. In den letzten Jahren hat dieser einen tüchtigen Aufschwung genommen, und seine Ausstellungen bieten jetzt häufig in Köln das Beste, während sie früher nur allzuoft als Refugium dienten. Auch eine geschäftliche Neuerung des Vereins, die aus den letzten Jahren datiert, sei hier erwähnt. Von der richtigen Erwägung ausgehend, daß der Geschmack verschieden ist, und um nicht den Gewinnern der zur Verlosung ausgesetzten Kunstwerke irgend etwas aufzudrängen, das deren Beifall nicht findet, bringt der Verein Anrechtscheine zur Verlosung, die zum Ankauf von Kunstwerken auf den im Laufe eines Jahres stattfindenden Ausstellungen berechtigen. Diese praktische Neuerung verdient Nachahmung; sie hat in München schon seit ein paar Jahren stattgefunden.

Sonst ist aus dem Kölner Kunstleben wenig Wichtiges zu berichten. Das Kunstgewerbemuseum hat in Dr. Creutz, bisher Direktorialassistent des Berliner Museums, einen neuen Leiter erhalten, das Wallraf-Richartz-Museum wartet noch immer auf einen solchen.

Heribert Reiners

VERBAND DEUTSCHER KUNSTGEWERBEVEREINE

Der 18. Delegiertentag fand am 22. März zu Hannover statt. Verbandsvorsitzender Geheimrat Dr. Muthesius-Berlin begrüßte die erschienenen Vertreter der Behörden und die Delegierten und Gäste. Geh. Oberregierungsrat Dönhoff-Berlin als Vertreter des preußischen Handelsministers wünschte, daß die Gegensätze zwischen Künstlern und Kunstgewerbetreibenden durch den Verband ausgeglichen werden möchten. Prof. Pfeifer sprach als Abgesandter der bayerischen Regierung, Prof. Scharvogel für die großherz. hess. Regierung, Museumsdirektor Högg für Bremen, und Schulrat Thomä für Hamburg. Zum Vorsitzenden wurde gewählt Geheimrat Dr. Muthesius. Der darauf vom Vorsitzenden erstattete Bericht des Verbandsvorstandes hob unter anderem hervor, daß der Verband am Schlusse des Geschäftsjahres 41 deutsche Kunstgewerbevereine mit 17352 Mitgliedern umfaßt. Zum Ort der nächsten Delegiertenversammlung wurde Halle gewählt. Ein wichtiger, in das praktische Leben eingreifender Punkt der Tagesordnung, welcher

eine lebhafte Erörterung hervorrief, betraf eine »Gebührenordnung für das Kunstgewerbe«, die sogenannte Eisenacher Ordnung. Wie Dr. Lehnert-Berlin berichtete, hat der dazu eingesetzte Ausschuß die auf die Veröffentlichung einer Gebührenordnung erfolgten Kritiken gewürdigt und schlage einige Änderungen vor. Die schließliche Annahme von »Grundsätzen für die Berechnung kunstgewerblicher Entwürfe (Eisenacher Ordnung)«, welche der Ausschuß nunmehr durch einen speziellen Tarif ergänzen wird, bedeutet einen großen Erfolg nach allen Seiten hin. Der nächste Punkt behandelte das Recht der Arbeitgeber an den Entwürfen ihrer Angestellten. Als Berichterstatter erwähnte Prof. Dr. Osterrieth-Berlin, daß eine Umfrage im Verbande ergangen sei, die aber noch keine erschöpfende Klärung gefunden habe, des weiteren setzte er auf Grund von Beschlüssen einer Kommission des Berliner Kunstgewerbevereins ausführlich auseinander, in welcher Richtung der Verband sich weiter mit dieser Frage beschäftigen könne. Er bitte, von einer Beschlußfassung abzusehen und nach Veröffentlichung der Leitsätze diese Frage auf eine spätere Tagesordnung zu setzen. Demgemäß wurde beschlossen. Darauf berichtete Prof. Groß-Dresden über kunstgewerbliche Fachzeitschriften. Die von ihm befürwortete, nach längerer Aussprache angenommene Resolution lautet: »Die von Gewerbevereinen gehaltenen Zeitschriften und die speziellen Fachzeitschriften dürfen die Gesinnung der neuzeitlichen Bewegung nicht verwirren, sondern müssen die bisher festgegründeten Errungenschaften klar zum Ausdruck bringen und praktisch verwertbar machen«. Zur näheren Beratung der Art der Ausführung dieses Grundsatzes wird der Verbandsvorort ermächtigt, eine Kommission zusammenzusetzen, welche dem nächsten Delegiertentag über ihre Ergebnisse zu berichten hat. Weiter wird der Vorort ersucht, sich mit den in Betracht kommenden Zentralorganisationen der Industriellen und Handwerker in Verbindung zu setzen, um möglichst ihre Hilfe zu gewinnen.« Direktor Prof. Moser-Kaiserslautern setzte als Referent des Pfälzischen Gewerbemuseums in Kaiserslautern die Entwicklung und Aufgaben der Kunstgewerbe- und Gewerbemuseen auseinander. Der Antrag auf weitere Errichtung von Gewerbemuseen nach dem Vorbilde von Süddeutschland und Österreich fand Annahme. Das Referat des Kunstgewerbevereins zu Magdeburg über Lehrwerkstätten erstattete Prof. Thormählen-Magdeburg und empfahl dabei, besser nur von Schulwerkstätten zu sprechen. Auch an diese Frage schloß sich eine eingehende Besprechung an. Als Resolution wurde angenommen: »Der Delegiertentag erblickt in den mit kunstgewerblichen Anstalten verbundenen Schulwerkstätten ein wichtiges Bildungs- und Erziehungsmittel für den Nachwuchs im Kunstgewerbe.« Auf Errichtung von Wanderausstellungen neuer deutscher kunstgewerblicher Erzeugnisse, insbesondere aus den kunstgewerblichen Lehrwerkstätten ging ein Antrag des Kunstgewerbevereins Pforzheim. Dieser Gedanke fand vielfachen Anklang, nur ein Redner befürchtete, daß die Kosten nicht im Verhältnis zum Nutzen einer solchen Einrichtung ständen. Prof. Pfeifer möchte im Auftrag des Münchener Vereins die Lehrwerkstätten ausgeschlossen wissen. Prof. Scharvogel wünschte, daß getrennte Fachausstellungen veranstaltet würden. Nach Prof. Meyers Ansicht sollten solche Ausstellungen besonders auch den höheren Schulen vorgeführt werden. Der Vorsitzende zog aus den Verhandlungen das Ergebnis, der Delegiertentag wünsche, daß durch den Verbandsvorort der Versuch gemacht werde, solche Ausstellungen einzurichten, und daß auf der nächsten Versammlung über diese Frage weiter verhandelt werde. In diesem Sinne wurde diese Angelegenheit erledigt. Der Antrag des Kunstgewerbevereins für Westpreußen zu Königsberg auf Austausch der Jahresberichte unter den Verbandsvereinen wurde angenommen. Über die technische Arbeit als Erziehungsmittel hielt Direktor Dr. Pabst-Leipzig einen anregenden Vortrag. Die nach kurzer Verhandlung angenommene Resolution gipfelte darin, daß der Handfertigkeitsunterricht ähnlich wie in anderen Staaten gefördert und womöglich obligatorisch eingeführt werde. Ein Antrag auf Abhaltung eines Kunstgewerbetages anläßlich der Ausstellung »München 1908« wurde nach Meinungsaustausch zurückgezogen. Zum Schluß wurde noch als Termin der Abhaltung des nächstjährigen Delegiertentages der 28. März festgesetzt.

WETTBEWERB

FÜR EINE NEUE KATHOLISCHE KIRCHE MIT PFARRHAUS IN HAMBURG

Protokoll

der zwei Sitzungen des Preisgerichtes am 17. und 18. März 1908 im Studiengebäude des Kgl. Bayer. Nationalmuseums in München

I. Sitzung am 17. März, abends 5 Uhr

Das Preisgericht bestand aus der »Jury« der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, nämlich aus den Architekten Baurat Hans Grässel und kgl. Professor Frhr. von Schmidt, aus den Bildhauern kgl. Professor Jakob Bradl und Johann Hemmesdorfer, aus den Malern Wilhelm Immenkamp und Friedrich Wirnhier, aus den Kunstfreunden Professor J. N. Brunner und kgl. Lyzealprofessor Dr. Joseph Endres, ferner aus den kooptierten Architekten kgl. Professor Georg Ritter v. Hauberisser und kgl. Konservator Jakob Angermair, sowie aus drei Vertretern für Hamburg, nämlich den beiden Mitgliedern des Kirchenvorstandes der Römisch-katholischen Gemeinde in Hamburg, Pastor prim. Dinkgrefe und Pastor Lögers, und Bildhauer Seling in Osnabrück. Ersatzmann für die Architekten war Architekt Karl Bauer. Das Protokoll führte Sekretär J. Bernhart.

Eingegangen waren insgesamt 55 Entwürfe, von denen einer gemäß der im Ausschreiben gegebenen Voraussetzung der Autorschaft des Einsenders nicht in Betracht kam. Von diesen Entwürfen scheiden im ersten Rundgange folgende 24 Entwürfe aus: Am Weiher, Feierabend, Kreuz I, Barock, K. C. L., St. Maria, Sternzelt, Niedersächsisch, Bodenständig, Kreuz im Kreis I, Die Oase in der Wüste, Felix Aleluja, Kreuz mit Dornenkranz, Mit Variante, Bonifat, Monachia, Am Weiher B, Crux, Großstadtkirche, S, Eisenbetonturm, Kreuz II, Stella matutina, St Bonifacius, Kreuz mit konzentrischen Kreisen.

Es verbleiben noch 30 Entwürfe. Davon scheiden im zweiten Rundgang folgende 14 Entwürfe aus: In Deo Omnia, Vorhalle, Deo, Nordland, In und für unsere Zeit, Idibus Martiis, O crux ave spes unica, St. Anskar, Am Weiher A, Zweischiffig, Norddeutsch, Gotteshaus, Waterkant, Deus.

Es verbleiben demnach noch 16 Entwürfe. Davon scheiden im dritten Rundgang folgende 4 Entwürfe aus: Kreuz im Kreis II, Vignette mit zwei Vögeln, Fest und Treu, Hamburgisch.

Ueber die noch verbleibenden 12 Entwürfe will das Preisgericht heute nicht mehr entscheiden.

II. Sitzung am 18. März, nachmittags 3 Uhr

Von den 12 verbleibenden Entwürfen scheiden zunächst noch folgende 5 Entwürfe aus: Deo gratias, München-Hamburg (der Bau an sich sehr hübsch, aber die Türme zu wenig monumental); Prozessionsumgänge in der Silhouette (sehr malerisch, großzügig, originell, aber die Gesamtwirkung zu schwer, die Beleuchtung nicht ausreichend); St. Barbara (der Turm erinnert zu sehr an den St. Michaelsturm im Hamburg), Zugfrei.

Einstimmig beschließt das Preisgericht, die verfügbare Summe von 1200 M. in vier Preise zu teilen, und zwar in folgender Weise: I. Preis 450 M., II. Preis 300 M., III. Preis 250 M., IV. Preis 200 M. Ferner sollen drei Belobungen ausgesprochen werden.

Im folgenden Rundgang erfolgt eine Charakteristik der 7 verbleibenden Entwürfe.

Motto »Hansa«: Das Projekt fand in seiner äußeren Erscheinung wegen seiner monumentalen Haltung allgemeine Zustimmung. Die malerische Gruppierung von Turm, Vorderfassade, Vorhalle und Pfarrhaus ist lobenswert. Die Aufbauten auf Turm und Hauptgiebel erscheinen hinsichtlich der Konstruktion bedenklich. Die Fassade des Pfarrhauses, die Grundrißbildung desselben mit den viel zu kleinen Räumen, der Querschnitt und Längenschnitt der Kirche ohne jegliche konstruktive Dnrchbildung sind zu beanstanden.

Motto »Gloria«: Situierung und Gruppierung sind gut, die Vorhalle überflüssig, die zeichneriche Darstellung zu flüchtig. Die Läutestube zeigt verschiedene Flüchtigkeiten.

Motto »Maria«: Gute Gruppierung und monumentale Wirkung, schöne Massenverteilung. Im Grundriß ist zu beanstanden die Stellung der Seitenaltäre, die Unmöglichkeit einer zweckmäßigen Anbringung der Kommunionbank und die Kleinheit des Chors. Die Mittelschiffenster könnten noch etwas vergrößert und der Grundriß des Pfarrhauses noch mehr durchgearbeitet werden.

Motto »Harmonie«: Die Grundrißbildung, Querschnitt und Längsschnitt der Kirche wie des Pfarrhauses sind befriedigend gelöst. Die äußere Gruppierung entsprechend. Die Turmendigung könnte besser gelöst werden. Besonders gelungen ist die geplante Umfassungsmauer.

Motto »St. Josef«: Grundriß- und Querschnittdisposition, sowie Gesamtgruppierung sind gut. Das ganze Projekt zeigt eine originelle künstlerische Lösung.

Motto »St. Anna«: Grundrißlösung, Raumbildung und Innendekoration sind sehr lobenswert, auch die Außengruppierung ist gelungen.

Motto »Backstein«: Grundrißbildung und Gruppierung sind gut, die formelle Bildung im Sinne der norddeutschen Backsteinbauten ist lobenswert.

Einstimmig wird dem Projekt mit dem Motto »Maria« der I. Preis, dem mit dem Motto »St. Anna« der II. Preis, dem Projekt mit dem Motto »St. Josef« der III. Preis, mit 8 gegen 3 Stimmen dem Entwurf mit dem Motto »Harmonie« der IV. Preis zuerkannt.

Belobungen erhalten in nachstehender Reihenfolge die Entwürfe: »Backstein«, »Gloria«, »Hansa«. Die Öffnung der bezüglichen Briefumschläge ergibt folgende Verfasser:

A. Preise. I. Preis: Otho Orlando Kurz, Architekt in München, II. Preis: Wilhelm Käb und Oskar Zech, Diplom-Architekten in München, III. Preis: Fritz Kunst, Architekt in Mainz, IV. Preis: Hans Brühl, Architekt in München.

B. Belobungen. Wilhelm Wellerdick und Franz Schneider, Architekten in Düsseldorf, Gebrüder Rank, Architekten in München, Jos. Huber-Feldkirch, Maler in München.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Römische Künstlerzunft. Dem XII. Jahresbericht (1907) entnehmen wir, daß die Mitgliederzahl die gleiche wie im Vorjahre blieb. Der Vorstand besteht aus den Herren: Mgr. Dr. Lohninger, Rector der Anima; Prof. L. Seitz, Prof. Roland, Kaplan Heyduschka, Maler Haßlacher und Maler Fuchs.

Ausstellungen. Eröffnung der Sommerausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (Secession) am 15. Mai; Eröffnung der Ausstellung »München 1908« am 16. Mai; Eröffnung der Großen Berliner und der großen Dresdener Ausstellung am 1. Mai; Eröffnung der Glaspalastausstellung in München am 1. Juni; Schluß der Secessionsausstellung in Berlin am 16. August; Eröffnung des Pariser Salons der französischen Künstler am 1. Mai.

Frühjahrsausstellung der Secession in München. Verkauft wurden noch folgende Werke: »Winterstimmung«, Ölgemälde von Hans v. Hayek in Dachau; »Lärchenbaum«, Originalfarbenholzschnitt von Hedwig Jarke in München (ein zweites und drittes Mal); »Badende Knaben«, Radierung von Max Liebermann in Berlin; »Lesendes Mädchen«, Ölgemälde von Rudolf Nissl in München; »Das graue Tor«, Radierung von Paula Rösler in München; »Pastorale«, Ölgemälde von H. Roussel in Paris; »An der Tränke«, Holzschnitt von A. Thomann-Zürich in München; »Frau im Bad«, Ölgemälde von F. Vallotton in Paris; »Herbstlaub«, Ölgemälde von Richard Winternitz in München.

In Trient wurde vor einigen Jahren ein Diözesanmuseum zur Aufbewahrung christlicher Kunstwerke ins Leben gerufen; jüngst wurde auch ein Lehrstuhl für christliche Kunst errichtet.

Kunstverein in Barmen. Im Jahre 1907 wurden über 1500 Kunstwerke zur Ausstellung gebracht. Hiervon wurden zur Verlosung 11 Arbeiten für 4269 M. erworben. An Private wurden Kunstwerke für 11 567 M. verkauft. Aus dem Fonds der Gemäldesammlung wurden für diese angekauft: »Mädchen in Weiß« von Fritz Erler; »Wiese mit Pappeln« von Hans Thoma; »Plauderei«, Pastell von Fritz von Uhde; »Letzter Sonnenstrahl« von Ludwig Neuhoff. Am Ende des Jahres zählte der Verein 1205 Mitglieder.

Thomas Buscher vollendet soeben die Darstellung eines hl. Abendmahles in Hochrelief (1,80 m breit und 1,50 m hoch) und ein kleineres Flachrelief: Gott Vater mit hl. Geist. Beide Werke gehören für einen Hochaltar in der protestantischen Kirche zu Helmbrechts (Oberfranken) und werden aus dem staatlichen Kunstfonds bezahlt.

Paul Beckerts Porträt (Brustbild) Moltkes wurde vom preußischen Kultusministerium für den Staat angekauft. Das Bild wurde 1889 nach dem Leben gemalt. Ein anderes Porträt Moltkes in Kniestück malte Beckert seinerzeit für das Magdeburger Kaiser Friedrich-Museum.

Verein für christliche Kunst in München. Nach der am 30. April d. J. stattgefundenen Neuwahl, setzt sich der Ausschuß des Vereins zusammen wie folgt: I. Vorsitzender: Franz Wolter, Kunstmaler; II. Vorsitzender: Joh. B. Ostermünchner, Domkapitular; Schriftführer: Oskar Hartmann, Rechtsanwalt, Landesgerichtsrat a. D.; Kassier: Joh. B. Thalmaier, Monsignore, Domvikar, päpstl. Kammerherr; Bibliothekar: Ernst Schandri, Privatier; Johann Frey, Bildhauer; Max Fürst, Historienmaler; Jos. Glatz, Bildhauer; Joh. Marggraff, sen., Architekt; Jos. Müller, Architekt; Joh. Neudecker, Domdekan, päpstl. Hausprälat, Generalvikar; Dr. Emil Uttendorfer, erzbischöfl. geistl. Rat, Domkapitular; ferner als Ersatz: H. Ebert, Domvikar; Anton Dürmüller, Kunstmaler; Jos. Marggraff, jun., Architekt; Oswald Völkel, Kunstmaler.

Greven. In unserm Gotteshaus wurde ein neuer St. Josephs-Altar aufgestellt. Die plastischen Teile desselben sind von Bildhauer Bolte in Münster.

Münchener Secession. Am 15. Mai wird die Secessionsgalerie, die reichen Zuwachs erfahren hat und nunmehr in fünf Sälen neu aufgestellt ist, dem Besuche zugänglich gemacht. Die Galerie wird von jetzt an das ganze Jahr hindurch geöffnet sein und eine ständige Sehenswürdigkeit Münchens bilden.

Julius Frank, der allbeliebte Nestor der christlichen Künstler Münchens, starb am 30. April an den Folgen eines Unglücksfalles. Der Künstler, über den wir im nächsten Heft mehr berichten werden, war am 11. April 1826 zu München geboren.

BÜCHERSCHAU

Ars Sacra. Blätter heiliger Kunst mit begleitenden Worten von Jos. Bernhart. Vom Erlöser. Erste Serie. Jos. Köselsche Buchhandlung, Kempten-München. M. 2.50.

Dieses Werk traf den Rezensenten zuerst nicht auf dem Weihnachtsbüchermarkt, sondern bei einer Christbescherung in den Händen glücklicher Gewinner, welche an den 20 Bildern nach klassischen Meistern herzlichen Gefallen fanden. In der Tat ist die Auffassung geschmackvoll und dabei der Preis sehr niedrig.

Und ich hätte es gerade auch bei diesem Unternehmen, das einen äußerst glücklichen Gedanken zur Fruchtbarmachung der alten Meister nicht bloß für die künstlerische Erziehung, sondern auch für die religiöse Vertiefung und Verinnerlichung darstellt, bedauert, wenn es wiederum nur für den Salon bestimmt worden wäre.

Der Wunsch, die »Ars Sacra« möchte ihren Weg in der Welt machen, legt die Pflicht auf, daß Freunde des Gedankens etwaige Mängel notieren, selbst auf die Gefahr hin, kleinlich zu werden. Kritik muß nützen auch durch Tadel. So leiden figurenreiche Darstellungen an der Kleinheit des Formates.

Bei der Auswahl der Bilder kam es darauf an, die ansprechendsten Züge aus der Erlösertätigkeit und Erlösungstat herauszufinden, aber zugleich auch aus dem reichen Schatze alter und neuer Kunst mit feinem Tastgefühl das wirklich Innerliche und religiös Tiefe zu gewinnen. Beides ist glücklich gelöst worden. Doch hätte vielleicht noch mehr Nachdruck auf das Sacra gelegt werden dürfen. Ich meine nicht stofflich, auch nicht im Sinne einer süßen und weichlichen Frömmigkeit, sondern im Sinne einer durch einen religiösen Genius erlebten und dargestellten Kunst. So sagt mir Davids Hochzeit zu Kana religiös zu wenig. Es ist zu sehr Familienporträt. Bei Guido Reni's Taufe Christi — wie überhaupt bei diesem Meister — ist mir zuviel Pose. Rubens' Auferweckung des Lazarus, künstlerisch ein prächtiges Blatt, scheint mir in diesem Zusammenhang und mit diesem Text zu weltlich. In frommer Stunde verweilte ich nicht eben bei diesem Bilde. Man könnte sagen: »Ein Kritikaster, wer den Ecce homo nicht würdig und anregend findet«. Aber ich denke an Dürers Erbärmdebild, denke an unsere deutschen Ecce homo und sehnte eines davon an diese Stelle. Überhaupt die deutsche Kunst führt in dieser Serie nicht eben das erste Wort und doch hat sie Jugend und Leiden Christi so tief religiös empfunden und verherrlicht, wie keine andere. — Zu der Angabe der Meister wäre vielleicht eine Bemerkung über den gegenwärtigen Fundort der Bilder für den Kundigen wie Unkundigen von Interesse.

Nun zu den »begleitenden Worten«. Diese sind so gedacht, daß jedem Bild ein Text beigegeben ist, der keine ästhetisierende oder kunstwissenschaftliche Erläuterung sein soll, sondern »Etwas von der Frömmigkeit, die den Künstler beseelt hat, wollen nun auch diese begleitenden Worte mitteilen« (Vorwort). Das ist nun keine leichte Aufgabe. Denn wer ein Kunstwerk geschaut hat, möchte auch ein Kunstwerk lesen. Wir sind durch die Rubrik »Zu unsern Bildern« in unseren Zeitschriften geradezu voreingenommen für begleitende Worte. Wir möchten uns nicht gerne eine Leseart des Bildes aufdrängen lassen. Bild und Musik will allererst unmittelbar wirken. Der Erklärer muß selber ein Künstler und hier auch ein religiös tief fühlender sein.

Da soll nun rückhaltlos anerkannt werden: Bernharts Worte sind weihevoll, ehrfürchtig, voll feinen Taktes. Sie vermitteln wie die Bilder religiöse Erhebung durch Schönheit. Es sind festliche Worte, fein abgestimmt und doch tief eingreifend, knapp und doch farbenreich.

In den Museen unserer Kunststädte liegen die Schätze christlich-frommer Meister. Aber die sie bisher hervorgezogen und verherrlicht haben, waren Ästhetiker und Kunsthistoriker und sie lehrten diese Herrlichkeiten in ihrer Weise schauen und betrachten. Wir danken ihnen diese Arbeit sehr. Allein der religiösen Sehnsucht unserer Tage sind sie noch vielfach verschlossene Wunder; ich sehe in der »Ars Sacra« ein Mittel, sie aufzudecken und wieder der Religion zuzuführen und in Bernhart den Meister für diese Arbeit. P. Dörfler

Klassiker der Kunst, Band VII. — Michelangelo. Des Meisters Werke in 169 Abbildungen. Herausgegeben von Fritz Knapp. Zweite Auflage. Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt. Gebunden M. 6.

Michelangelo ist gegenwärtig der auffällig bevorzugte Liebling der Kunstforschung. Eine Reihe umfassender Publikationen ist der Person und dem Lebenswerk dieses ganz Großen in neuester Zeit gewidmet worden. Der Erforschung seines Seelenlebens wurde wohl zu viel des Eifers zugewandt und dabei sein Bild eher getrübt als klargestellt. Um sich den Meister unmittelbar nahezubringen, greift der Kunstfreund immer wieder am liebsten zu seinen Schöpfungen. Diese sind im VII. Band der »Klassiker der Kunst« in guten Reproduktionen zusammengestellt und es ist ein Hochgenuß, das Buch zu durchblättern, in dem man auch eine gediegene Einführung in das Leben und Schaffen Michelangelos findet. Der Autor des Textes hält den Leser nicht mit subjektiven Erwägungen auf, welche mehr einem literarischen oder nur historischen, als dem künstlerischen Interesse dienen, und er ist auch nicht blind für Mängel, welche in der einseitigen Größe des Künstlers begründet sind. Mit einem selten klaren Verständnis führt Knapp den Leser in die einzelnen Werke und ihren inneren Zusammenhang im seelischen und künstlerischen Entwicklungsgang Michelangelos ein. R.

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Einhundert farbige Faksimilereproduktionen nach Gemälden deutscher Künstler des verflossenen Jahrhunderts. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Das Werk erscheint neben dem im 5. Jahrgang stehenden Lieferungswerk »Meister der Farbe« in 20 Heften von je 5 Blatt auf Karton. Jedem Blatt ist ein kurzer Text beigegeben. Der Abonnementspreis beträgt 2 M. Das Unternehmen soll einen Überblick über die Leistungen der Malerei in Deutschland seit Beginn des 19. Jahrhunderts geben und hängt mit den Anregungen zusammen, welche sich aus der Deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 ergaben. Die Blätter der drei bis jetzt vorliegenden Lieferungen erfreuen auch das kritische Auge durch die Schönheit der Ausführung. Sie reproduzieren Werke von Hasemann (Mädchenkopf), Feuerbach (Schlummerlied), Burnitz (Weiden am Bach), Max Klinger (Gesandtschaft), Charles Schuch (Stilleben), Leibl (Strickende Mädchen), Friedrich Voltz (Heimtrieb), Hans von Bartels (Holländisches Milchmädchen), Eduard Schleich (Landschaft am Chiemsee), Lenbach (Damenbildnis), Ludwig Dill (Überschwemmte Salbeifelder), H. Baisch (Maimorgen), Schön,

leber (Holländische Hafeneinfahrt), K. F. Lessing (Die tausendjährige Eiche), Graf Kalckreuth (Gewitterwolken).

Die neue Münchener Fibel. — Am 1. Dezember des Jahres 1906 wurde an den Volksschulen Münchens eine neue Fibel eingeführt, wozu im Auftrage des Stadtschulrates Dr. G. Kerschensteiner Professor Adolf Hengeler die Bilder gezeichnet hat. Die bisher im Gebrauch gewesene Fibel von Solereder, dem verstorbenen Direktor des Münchener Lehrerinnenseminars, war in mancher Hinsicht veraltet. Insbesondere entsprachen die Bilder im allgemeinen nicht den Anforderungen, die man vom Standpunkte einer verständigen Kunsterziehung aus an ein Kinderbuch stellen muß: Die Zeichnungen klein mit viel Schattierung, aber wenig Frische und Charakteristik, von Kindertümlichkeit oft keine Spur, dazu alles ohne Farbe. In rein schulmethodischer Hinsicht freilich konnte man dem Buche ein ziemlich gutes Zeugnis ausstellen; die alte »erste« Fibel war, wenn auch etwas trocken, doch immerhin ein recht brauchbares Lernbuch und ein geschickter Lehrer vermochte demselben auch sicher das rechte Leben einzuhauchen. Es ist nun sehr begreiflich, daß das Erscheinen einer neuen, von einem anerkannten Münchener Künstler mit Bildern versehenen Fibel in der Lehrerwelt mit größter Spannung erwartet wurde. Nun ist dieses Buch bereits anderthalb Jahre im Gebrauch, ein Urteil über die Brauchbarkeit desselben also wohl nicht mehr verfrüht. Die Bilder sind flott, mit einfachen, kräftigen Strichen, ohne oder mit nur wenig Schattierung, gezeichnet, dagegen ist fast zu jedem Bild Farbe verwendet, oft freilich nur in der Kontur. Dazu liegt in den meisten Bildern ein feiner, kindlicher Humor, der, ohne burlesk zu werden, die Kinder erfreut und anzieht und sehr geeignet ist, den Übergang von der Kinderstube zur Schulstube, vom Spielen zum Lernen zu vermitteln. In der Tat blättern die Kinder gerne in ihrer Fibel und freuen sich an den Bildern: am Nikolaus mit Rute und Sack, an den Ball spielenden und den sich haschenden Kindern, am Eisenbahnzug, an den Glühwürmchen, am Bäumlein mit den roten Kirschen u. s. f.; sie versuchen sich auch gerne im Abzeichnen des einen oder anderen Bildes. Vom rein künstlerischen und kunsterziehlichen Standpunkte aus kann also die Arbeit Hengelers nur gutgeheißen werden. Eine Fibel soll aber nicht bloß ein lustiges Bilderbuch, sie muß auch ein Schul- und Lernbuch sein; auch der Schulmann hat also hier ein Wörtlein mitzureden. Und von diesem Standpunkte aus kann nicht alles gutgeheißen werden. Vor allem paßt die märchenhafte Einkleidung mancher Figuren, die die Köpfe der Kinder nur verwirrt, nicht in das erste Schulbuch. Auf der ersten Seite steht ein Igel auf den Hinterbeinen mit dem Stocke in der Hand und dem Pfeifchen im Maul, ihm gegenüber die Maus in Frack, Hose und Stiefeln mit dem Regenschirm, ebenso paradiert der Hahn in Frack, Hose und weißer Weste. Solche Bilder mögen etwa in ein Märchenbuch passen, in einer Fibel erwartet das Kind selber naturwahre Abbildungen, die von ihm ohne weiteres verstanden werden können. Welche Vorstellungen werden aber im Kopfe des kleinen Schülers entstehen, wenn er das betreffende Ding weder aus der Anschauung in natura, noch aus einer richtigen Abbildung kennt! Haben ja viele der Kleinen zu Hause nicht einmal ein Bilderbuch! Freilich kann und muß das erklärende Wort des Lehrers auch das Seinige tun, die Fibel aber soll ihm seine Arbeit doch nicht vermehren oder erschweren, sondern erleichtern. Zudem soll das Bild nach der in München gebräuchlichen (analytisch-synthetischen) Schreiblesemethode ein Ding — oder wo möglich mehrere — zeigen, dessen oder deren Namen mit dem zu lernenden Buchstaben beginnt, und es kann wohl nicht bestritten werden, daß hier der Künstler sich nach den Bedürfnissen des Leseunterrichts zu richten hat. In dieser Hinsicht wären manche Bilder der alten Fibel, wenn auch künstlerisch weniger gut, denen der neuen vorzuziehen. So wurde dort der Laut w aus einem Bilde erkannt, welches enthielt: Wagen, Wiese, Weg, Wald, Wolken. In der neuen Münchener Fibel nur eine Wiege — ein Ding, das zudem wohl die wenigsten Münchener Kinder aus eigener Anschauung kennen! Dies nur ein Beispiel, es ließen sich deren noch mehrere anführen. Auch das ist entschieden zu rügen, daß mancher Gegenstand völlig von seiner Umgebung losgerissen erscheint. So ist der Apfel nicht an einem Ast (Buchstabe a!), sondern er »schwebt« frei oben in einer Ecke der betreffenden Buchseite. Das gleiche ist beim »Herz« (h), beim »Nest« (n), bei der »Laterne« (l) und bei der »Bretzel« (b) der Fall. Im ganzen läßt sich unser Urteil dahin zusammenfassen: In der neuen Fibel tritt die schulmethodische Seite der künstlerischen gegenüber zu sehr zurück, die alte wies den umgekehrten Fehler auf; die Fibel, worin sich beide Momente harmonisch ausgleichen, ist erst noch zu schaffen.

E. G.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Allgemeine Bauzeitung (Wien). — 72. Jg., Heft 3. — Doppelarchitektur im Mittelalter (Franz Jak. Schmitt, München).

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. — Band XXVI, Heft 5. — Die Spätwerke des Bartolommeo Suardi, gen. Bramantino (W. Suida).

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXI. Band, 1. Heft. — Botticellis Primavera (Mela Escherich). — Kleine Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte (Albert Gümbel). — Die Illustratoren des »Beschlossen gart des rosenkranz mariae« (Dr. Hans Vollmer). — Zur Geschichte der altösterreichischen Malerei (W. Suida). — Ein neues Jugendbildnis Albrecht Dürers (Albrecht Weber). — Zum Holzschnittwerk Jörg Breus d. Ä. (H. Röttinger). — Ein unbeschriebener Kupferstich von Marcanton (Paul Kristeller). — Zu den Grünewaldstudien von Fr. Bock. (H. A. Schmid.)

Monatshefte für Kunstwissenschaft. III. Jg., Heft 1. — Die Neuerwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums (Hans Posse). La maison du Greco à Tolède (Paul Lafond). — Burgunder Kirchen (Arthur Weese).

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. III. Band, 1. Heft. — Das Wesen des Plastischen (Richard Hamann). —

Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. 29. Band, 1. Heft. — Studien zu Pesellino und Botticelli (W. Weisbach). — Zwei unbekannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen (Hermann Voß). — Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer (W. Bode). — Matth. Grünewalds Stuppacher Madonna (K. Lange). — — 2. Heft. — Makam Ali am Euphrat, ein islamisches Baudenkmal des X. Jahrhunderts (Friedrich Sarre). — Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou (Wilhelm Vöge). — Zu Dürers Anbetung der Könige in Florenz (Gustav Glück). — Der Neapler Pferdekopf und das Reiterdenkmal für König Alfons (W. Rolfs).

Redaktionsschluß: 15. Mai

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Von ERNST STÖCKHARDT

(Schluß)

Was an Porträts von Berlin eingesandt wurde, war diesmal weniger bedeutend. So das große »Damenporträt« von Otto Marcus-Berlin mit den großen dunklen Augen und den ebenso dunkel gehaltenen Nasenlöchern und leicht geöffnetem Mund. Diese sollen das blasse Mädchenantlitz beleben und pikant machen, sie wirken aber doch allzu hart und beeinträchtigen den Gesamteindruck. H. Linde-Walter-Berlin hätte sein übrigens gut charakterisiertes »Porträt eines Herrn mit Papagei« wohl etwas sorgfältiger durcharbeiten können. Das Porträt eines jungen Mädchens in modernem himbeerfarbigen Kostüm mit einem Degen im Schoß betitelte H. Halliday-Berlin »Justitia« — vermutlich eine Persiflage auf die Justizpflege unserer Zeit? — jedenfalls eine ziemlich schwache Leistung. Größeres Interesse beanspruchen die in der Charakteristik tüchtigen Porträts von Ismael Gentz-Berlin. Zwei gelungene »Marinebilder« von L. Sandrock-Friedenau fanden verdienten Beifall, desgleichen der allerdings etwas blau gesehene »Wintertag in Pommern« von E. Kolbe-Steglitz und die gut gemalten »Abendwolken« von O. Frenzel-Berlin, was sich von den karierten Wolken auf dem Landschaftsbild von A. Scherrer-Charlottenburg nicht sagen läßt. Theo von Brockhausen-Charlottenburg wendete den Neo-Impressionismus mißverständlich an. Recht anerkennenswert ist das große Freilichtbild »Reifende Ähren« von Otto H. Engel-Berlin. Freilich sind die drei im reifen Korn lustwandelnden Bauerndirnen im Grund genommen für dieses große Format doch nicht interessant genug. Das Bild erinnert etwas an Graf Kalckreuths »Sommer«, ein bedeutendes Gemälde, aber auch für den geistigen Gehalt zu groß. Hans Licht-Charlottenburg malte eine Sonne, die trotz ihrer Verschleierung alle Kunst »totmachen« mußte. Übrigens scheint die Baumgruppe zu massig. Auch das große allegorische Bild »Die Stunden der Nacht und des Morgens« von Martin Brandenburg-Berlin ist nicht recht geglückt. Diese über den Erdball herabsausenden Reiter, zu denen wohl Walter Cranes »Fliehende Stunden« Pate gestanden sind, verlieren durch den so naheliegenden Vergleich mit der berühmten Komposition des Engländers, was man ihnen etwa an künstlerischen Qualitäten zubilligen könnte. Von Berliner Plastik möchte ich eine Gruppe von E. Fürst-Berlin hervorheben, »Kette« benannt. Ein Weib zieht einen emporstrebenden Mann nieder. Unzweifelhaft symbolisiert der Künstler damit zahlreiche Ehen, vielleicht will er auch das Verhältnis zwischen Mann und Weib überhaupt damit treffen, was aber denn doch ein entschiedener Mißgriff wäre. P. Leibküchler-Berlin sandte beachtenswerte Kleinplastik: »Der Welle entstiegen« ist ein etwas steifer, sonst schöner weiblicher Akt, und »Die Kraft« ein nicht übel modellierter Athlet frei nach Stuck, beide Figürchen in Bronze.

Religiöse Bilder waren nur vereinzelt vertreten. Außer dem eingangs gewürdigten »Tod des Moses« ist eine »Madonna« von E. Meyn-Etzenhausen erwähnenswert, in Ed. v. Gebhardtscher und Uhdescher Auffassung gehalten, womit freilich nicht gesagt sein soll, daß sie jenen Künstlern gleichkäme: vor einer Bauernmagd mit Kind knieen Bäuerinnen. Etwas größeres Lob verdient eine »Prozession« von A. Engstfeld-Brügge. Hier ist neben dem malerischen Arrangement namentlich die minutiöse Detailmalerei hervorzuheben. Hierher gehört endlich das nicht sehr gelungene, allzu süßliche Temperabild »Petrus« von M. Witting-Dresden.

Von dessen Kollegen in Dresden interessierte besonders E. Hegenbarth, ein Zügel-Schüler. Seine lebhaft aufgefaßte »Bulldogge« zeigte, daß er von seinem Meister viel gelernt, sich aber gleichwohl von dessen koloristischen Experimenten einigermaßen emanzipiert hat. A. Fischer-Gurig-Dresden sandte zwei große interessante Porträtlandschaften aus dem Ortlergebiet, von denen »Die Ortler- und Königsspitze von der Düsseldorfer Hütte aus« als hervorragend bezeichnet werden muß. Die zarte duftige naturtreue Tönung der Hochgebirgswelt ist trefflich gelungen. Auf dem anderen Bild »Blick auf die Stilfserjochstraße« wirken die ausgedehnten Eis- und Felsenpartien unvorteilhaft. Eine große Landschaft »Abendläuten« von J. Haensch-Dresden ist poetisch empfunden und flott gemalt. Max Frey-Dresden erfreute uns wieder durch eine Anzahl seiner sorgfältig gemalten, so stimmungsvollen Veduten, diesmal aus den älteren Stadtteilen von Frankfurt a. M. Von dort sandte A. Egersdorfer zwei weniger erfreuliche Landschaften »Vorfrühling« und »Frühling am Neckar«, namentlich letztere eine fatal süßliche Pleinairmalerei. Ziemlich kalt in der Tönung, aber vortrefflich durchgearbeitet und charakterisiert ist das Porträt des Hamburger »Senators O'Swald« von Joh. Mogk-Dresden. Noch ist ein Genrefigürchen von Reinhold Paschold-Dresden zu erwähnen, »Der gute Geschäftstag«, welches ein altes Marktweib nicht übel karikiert.

München war diesmal nicht hervorragend vertreten. Zwei große Gemälde von Robert Engels-München entbehren zu sehr des geistigen Inhalts, maltechnisch sind sie ja nicht unbedeutend. Der »Sommertag« zeigt ein Ochsengespann mit seinem Führer und einer Bauernmagd in Lebensgröße, ebenso das andere Bild zwei Bauernpaare vor einer von der Sonne grell beschienenen Holzwand. Das Kolorit ist auf beiden Bildern tadellos, namentlich auch die Kontrastwirkung von Licht und Schatten, auf welche es dem Künstler wohl hauptsächlich ankam. Für die zwei von Edm. Steppes-München ausgestellten Bilder konnte man sich auch nicht begeistern. Seiner Anlehnung an alte deutsche Meister gebricht es an Naivität der Auffassung. Vorteilhaft schnitt Adolf Hengeler-München mit seinem stimmungsvollen »Frühlingsbild« ab. Ch. J. Palmié-München ist auch ins Lager der Neo-Impressionisten geraten. Wie wenigen ausnahmsweis Talentierten ist es nach jahrelangen Mühen gelungen, in dieser Malweise Gutes oder gar Hervorragendes zu schaffen, wieviele kleinere Talente, die vorher Annehmbares leisteten, haben sich daran verblutet! Auch Palmiés jüngste Arbeiten sind Versuche, einen Monet zu erreichen. Solchen Leistungen gegenüber wirken an sich anspruchslosere Arbeiten, wie die kleinen Landschaften von L. Willroider-München förmlich erfrischend, dessen »Morgen« den Duft der frühen Stunde atmet, dessen »Motiv am Starnbergersee« eine Landschaft in gelungener trüber Gewitterstimmung darstellt, oder die echtes Münchner Leben zeigenden Veduten von Charles Vetter-München. Sehr an englische Vorbilder erinnert das »Mädchen unter dem Baum« von P. Wolff-Zamzow-München, was übrigens kein Tadel sein soll. Große Feinheiten zeigt das Miniaturbild »Ausritt zur Jagd« von W. Velten-München. Zu den Münchner Malern will auch A. Andersen Lundby gerechnet werden, dessen kleine Schneelandschaft »Winter im Gebirge« gut gesehen und charakteristisch in der Tönung ist.

Ein großes Gemälde »In Feindesland« von Alb. Baur-Kaiserswerth zeigt einen preußischen Reiter mit zwei Pferden in abendlicher Schneelandschaft. Die Ausdruckslosigkeit des einsamen Reiters in der unerfreulichen Landschaft wirkt unvorteilhaft, erheblich verkleinert dürfte der Gesamteindruck besser sein.

Von Ausländern ist diesmal nicht viel zu berichten. Nach I. V. Raffalli-Paris, einem hier trotz seiner etwas kreidigen Malweise stets gern gesehenen Gast, erschien

Ettore Tito-Venedig mit dem großen Gemälde »Amazone« auf dem Plan: Eine junge vornehme Dame in elegantem Reitkostüm hält ihr Pferd am Zügel, ein russischer Windhund blickt zu ihr auf. Die Gruppe ist gut angeordnet und hebt sich vortrefflich von dem hellgrauen Kolorit des fernen Hinterlandes ab. Auch die Stellung der Dame ist anmutig, wie sie mit nach vorn gesenktem Kopf das Pferd am Halfter hält. Aber die Figur, der Kopf erscheint flach, es fehlt das abgerundete Körperliche, ebenso beim Pferd. Außer diesem etwas flüchtig gemalten Paradebild sandte Tito eine allerliebste kleine Skizze »Sommer«. Ferner sandte Eugen Spiro-Paris einige Bilder. Seit er sich der zurzeit dort tonangebenden Richtung zuwandte, hat er leider nicht gewonnen. Die von ihm hier ausgestellten Porträts »Pariserin«, »Mädchen unter dem Rotdorn« und »Siesta« wenigstens haben nur den Wert flüchtig hingeworfener Skizzen, von denen nur an der Siesta das stimmungsvolle Kolorit zu loben ist. Noch möchte ich die hübsche, zum Teil recht pikant modellierte Kleinplastik von G. Morin-Paris erwähnen, von welcher namentlich »Phryne« und die Reifenspringerin« gefielen.

Nachdem ich den zahlreichen fremden Gästen, wie üblich, den Vortritt gelassen, wende ich mich endlich den Arbeiten unserer heimischen Künstler zu. Vor allen möchte ich hier Amandus Faure-Stuttgart nennen, auf dessen vielseitiges Talent ich schon wiederholt, auch schon zu seiner römischen Zeit hinwies. Seither konnte man im Württembergischen Kunstverein namentlich seine ausgesucht schönen Blumenstücke bewundern, desgleichen kleine Skizzen, wie die amüsante »Varietészene« und die reizvolle »Via delle belle Donne«. Ferner verdient die große Kollektion von Fritz Lang-Stuttgart eingehendere Würdigung. Lang ist gleich Faure überwiegend koloristisch begabt, während die Zeichnung nicht immer genügte. In dieser Sammlung finden sich nun aber Nummern, welche auch in zeichnerischer Richtung tadellos erscheinen, so unter anderm die »Eisbärendressur in der Menagerie«, ein Bild, welches nicht nur von glanzvoller Farbenwirkung, sondern auch flott und korrekt gezeichnet ist. Den brillanten Koloristen zeigen die Bilder »Abendstimmung« und »Garbenwagen«, »Kuhstall I«, »Fränkischas Schloß« etc. Famos sind seine Kaninchen- und Menageriestudien. Tierbilder spielen hier überhaupt eine große Rolle, solche von guten künstlerischen Qualitäten stellte unter andern Josef Kerschensteiner-Stuttgart aus, ein unverkennbarer, wenn auch gemäßigter Zügel-Schüler. Sein »Hühnerbild« ist eine koloristische Glanzleistung, während sein »Stallinterieur« etwas zu dunkel erscheint. Von August Specht, dem geschätzten Illustrator, sind die »Keiler«, »Kälber« ein »Stallinterieur« und »Bernhardinerhunde« hervorzuheben, letztere mit prächtigen Köpfen, aber etwas sehr langen Beinen, die die Reinheit der Rasse zweifelhaft machen könnten. Ferner stellte Helene Grünzweig fleißig gemalte Hundestudien aus, auch Camilla Zach-Dorn. J. Eberz Stuttgart versucht sich in Pleinair, die »Studie im Garten« ist fast so unschön und falsch gesehen, wie der von E. Joos-Stuttgart ausgestellte überbunte »Friedhof« und »In der Kirche«, das unmotiviert hell gehaltene Bild zweier Konfirmandinnen. Merkwürdig, wie mancher Maler Natur und Objekte sieht! So hat O. Jung-Stuttgart ein »Weißes Haus am Weg« grün gesehen, wie wenn er bei Vogeler-Worpswede studiert hätte. Ohne diese übertriebene Stimmung, welche anderseits seiner gelungenen »Mondnacht« sehr zustatten kommt, wäre das Bild ganz annehmbar. Die »Landschaft mit Alp im Hintergrunde« von Herm. Drück-Neckarthailfingen und seine kleine stimmungsvolle »Mondnacht« sind als gelungen hervorzuheben, ebenso die »Ruine Rusenschloß« von H. Bodenheim-Blaubeuren (früher Tübingen) (diese freilich etwas hart in der Tönung) wie auch die z. T. ausgezeichneten Pastellbilder von Karl Schickhardt-Stuttgart (namentlich die schönen »Föhren im Abendlicht«) und die malerischen Veduten aus Landsberg a. Lech von H. Bräuhäuser-Stuttgart. Interieurs und Landschaften sandte Eugen Wolff-Hechingen (früher Filseck), auch ein Zügel-Schüler, welcher jedoch weniger seinen Meister zu kopieren, dagegen das von Klaus Meyer bekannte, von oben hereinfallende Licht zum Vorbild zu nehmen scheint. Seine Sonnenreflexe wirken freilich oft recht hart, so auf dem Bild »Waldinneres mit Schneeflocken«. Leo Bauer-Stuttgart brachte Interieurs von guter Qualität, namentlich eine äußerst liebevoll behandelte »Küche« und Ställe mit gut beobachteter Lichtwirkung. Seine kleinen Seestudien sind auch beachtenswert. Porträts, Blumenstücke, Stilleben sind die z. T. recht erfolgreiche Domäne unserer Malerinnen, von welchen Marie Lautenschlager und E. E. Rath im Porträtfach, Anna Peters als Blumenmalerin sich hervortun.

Unter den plastischen Arbeiten zeichnete sich ein pausbackiges »Brunnenbuberl« und eine Weibliche Büste« von Emil Kiemlen-Stuttgart aus. Als gefährliches, nicht jedem gefallendes Experiment erwiesen sich die eingesetzten gläsernen Pupillen in der fein modellierten Büste. I. Zeitler-Stuttgart stellte grotesk wirkende gotisierende Kleinplastik aus, die von Talent zeugt, Rudolf Stockergelungene Plaketten. Erwähnen will ich auch eine solche von Julie Sauter-Stuttgart, das lebenswahre Porträt des verstorbenen schwäbischen Dichters Eduard Paulus, und eine vorzügliche Porträtmedaille aus dem Atelier von W. Mayer & Franz Wilhelm-Stuttgart zum achtzigsten Geburtstag des schwäbischen Dialektdichters Adolf Grimminger nach dem lebensgroßen Relief von Wilhelm Rösch-Stuttgart.

Eine neugegründete Stuttgarter »Radierer-Vereinigung Künstlerbund« stellte eine Kollektion zum Teil recht schätzenswerter Originalarbeiten aus. Vorsitzender ist Alex. Eckener, zu den Mitgliedern zählt A. Faure und O. Obier, ein Zeichner von großer Gewandtheit, dessen Arbeiten aber zum Teil durch zu große Dunkelheit manieriert wirken. Hübsche Ansichten »Aus einem alten Städtchen« von P. Stälin und aus »Kirchheim a. d. Jagst« von W. Legler sind hier hervorzuheben.

Die Technische Hochschule in Stuttgart hat durch Aufstellung in der großen Halle der im Auftrag des verstorbenen Baudirektors v. Tritschler vom inzwischen ebenfalls verstorbenen Prof. A. Treidler-Stuttgart entworfenen sechs Architekturbilder eine wertvolle künstlerische Bereicherung erhalten. Die halbkreisförmigen Gemälde stellen dar: »Das ehemalige Stuttgarter Lusthaus«, »St. Peter in Rom«, den »Dom zu Limburg a. d. Lahn«, die »Elisabethkirche zu Rom« das »Pantheon zu Rom«, diese noch von Treidler ausgeführt, während die »Akropolis zu Athen« von Max Bach-Stuttgart vollendet wurde. Es sind durchweg höchst wirkungsvoll aufgefaßte, fein durchgearbeitete Gemälde.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Am 22. März 1906 starb im Alter von 67 Jahren Bildhauer Christoph Roth, ein Künstler von unermüdlichem Eifer und Streben. Seine außerordentliche Begabung als Plastiker, seine reiche Kenntnis des menschlichen Körperbaues als Anatom war weithinaus über des Reiches Grenzen bekannt. Ebenso sein stemmender Muskelmann als Präparat, das sowohl in seiner Nachlaßausstellung als in vielen Künstler-Ateliers und Schulen sein eigentliches Feld versinnbildlicht. Von der Kenntnis des menschlichen Körpers, vom Knochenbau und den



FRITZ KUNST (MAINZ) FILIALKIRCHE IN MAXDORF

Vgl. Jahresmappe 1907 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Wechselbeziehungen der Muskeln unter und zueinander ging er aus und da entschlüpfte ihm bei seinem von innigster Wahrheitsliebe beseelten Schaffen auch kein charakteristisches Merkmal. Aus seinem reichen Lebenswerk ragen wohl am stärksten die mit scharfem Wirklichkeitssinn beobachteten Arbeiterszenen hervor, dann in seinen mit dekorativer Wucht hingestellten Porträtbüsten, die neben voller Ähnlichkeit auch nicht der inneren Beseelung entbehren. So dürfen wir die Büste Bismarcks mit zu den schlichtesten und zugleich lebendigsten Darstellungen dieses gewaltigen Mannes rechnen. Hieran schließen sich die Büsten Ludwigs II., des Generals von der Tann, ferner die Modelle der Malerfürsten Dürer und Rubens, die wir im Vestibül der alten Pinakothek begrüßen. Eine Fülle von Gedanken legte er dann in kleineren Skizzen zu Denkmälern nieder und da sind es oft die Faune und Nymphen, die ihn zu den fruchtbarsten Werken anregten.

Über die umfangreiche Sammelausstellung neuer Werke von Charles Palmié ist nichts anderes zu sagen, als was schon in früheren Berichten erschöpfend dargelegt wurde. Das eine ist erstaunlich, mit welchem Fleiße, welcher Ausdauer und eminenter Geschicklichkeit Palmié immer wieder ganze Säle mit neuen Bildern zu füllen versteht. In mehreren Bildern, die eine verblüffende Farbenorgie offenbaren, ist der Maler noch einige Schritte weitergegangen und hat die pointillistische Formensprache gesteigert, vielleicht gelingt es ihm bei weiterer Übung, um ein paar Grade dem Gipfel des Erreichbaren näher zu rücken. Wie dem auch sei, Virtuosentum hat stets mehr mit dem Kunststück als mit dem Kunstwerk Gemeinsamkeit und es wäre nun an der Zeit, einmal zu zeigen, wie der Maler mit Hülfe der erworbenen Mittel auch Ideen zu verkörpern versteht. J. D. Holz bearbeitet unentwegt sein Feld der Tiermalerei. Von Frische und Kraft zeugt wie immer sein Vortrag und die technische Behandlung wird freier. Am besten waren diesmal Rinder im Sonnenlichte und Kühe auf der Weide wiedergegeben. Von M. Bauernfeind erschien eine reich bestellte Tafel phantasiereicher Zeichnungen, die humoristisch und witzig sein sollen, mitunter recht satirisch mit starkem Einschlag tendenziöser Richtung, Arbeiten, die sich den früheren anschließen. Erfreulicher als diese Zeichnungen waren einige flott gemalte Landschaftsstudien in klaren Lokaltönen gehalten.

Von der Secessionsausstellung her war das wuchtige Bild von Neuhaus, ein Keiler von Hundemeute überfallen, noch in guter Erinnerung. Hiezu kamen einige andere Bilder aus dem Tierleben, die mit gleich starkem Können, wenngleich etwas unausgeglichen in der Farbe behandelt waren. Zwei größere Ausstellungen von Landschaften ergänzten sich gewissermaßen. August Lüdecke war frisch, fröhlich und hell im Ton, Otto Strützel gedämpft, weicher, melancholischer und gehaltvoller. Lüdecke geht von den Errungenschaften der Zügel-Schule aus und versucht, wie Zügel selbst, Tiere, Menschen, überhaupt Objekte der Natur zu Lichtträgern zu machen. Man vergißt bei ihm, was er zur Darstellung bringt, und erfreut sich nur an Licht und Luft, die alles überfluten. Strützel behandelt sein Thema intimer, und doch versucht er, namentlich in der großen Frühlingslandschaft mit Herde und Hirten, die Stimmung in heiterem Sonnenschein zu verklären, nicht allein stofflich, sondern in weit höherem Sinne: dichterisch. In seiner reichhaltigen Darbietung sehen wir unter solchen Gesichtspunkten die mannigfaltigsten



FRZ. GUNTERMANN CHRISTUS AM ÖLBERG

Landschaften ausgeführt, auch an trefflichen Pferdestudien, Interieurs von Kirchen, Hallen und schlichten Bauernhäusern fehlt es nicht und selbst auf dem Gebiete der Bildnismalerei weiß er fesselnde Stimmungsakkorde aus der Landschaft hinzuzufügen.

Die Japanische Ausstellung von Farbenholzschnitten hielt 14 Tage lang die Gemüter der Künstler und Kunstfreunde in Aufregung. Mit einem unverkennbaren Geschick waren die Blätter vom Besitzer selbst — A. W. von Heymel-Bremen — geordnet, so daß eine klare Übersicht von den früheren Drucken bis in die Neuzeit zu gewinnen war. Wenn wir von vornherein betonen, daß wir es hier mit einer mehr oder weniger guten Mittelware japanischer Kunstfertigkeit zu tun hatten, so gehen wir nicht über das Maß einer Unterschätzung hinaus. Dies hindert uns durchaus nicht, daß wir trotzdem vieles bewundern müssen, allein deshalb, weil hinter dem einen oder anderen Blatt ein großes Vorbild, ein großer Meister steht. Was aber das Wesentliche dieser Volkskunst ausmacht, ist der feingeordnete Farbengeschmack und vor allem die einzigartig künstlerisch-dekorative Flächenwirkung, Flächeneinteilung oder Raumkunst, dann ein Linienspiel, das bis in die Details von einem Rhythmus getragen, ist, der wohl feierlich ernst und weihevoll, aber kalt und frostig anmutet. Man müßte sich in die ganze Art des japanischen Lebens, Denkens und Fühlens versenken können, um mehr Liebe als Bewunderung für jene Kunst zu erwecken. Eigentlich fruchtbringend war die japanische Kunst auf die deutsche nicht, wenngleich manche Künstler, wie z. B. die Zeichner des Simplicissimus, Anregung gewonnen haben. Aber nun die eine Frage, haben wir in der deutschen Kultur vergangener Zeiten nicht bessere Proben, die uns noch näher liegen, die genau dieselben Prinzipien der Kunst verfolgten? Die deutschen und niederländischen Meister des 14. und 15. Jahrhunderts sagen uns in dieser Richtung viel mehr und wenn wir uns heute nach solcher raumfüllenden dekorativen Kunst sehnen, so kehren wir lieber zu heimatlichen Quellen zurück, die wahrhaft erquicken, als zu exotischen, die uns auch vergiften können. Auf diese heimatliche Kunst hinzuweisen ist umsomehr Pflicht, als gerade die deutschen neben allen anderen Tugenden auch diejenige der Überschätzung alles Fremden haben. Um etwas von dem Gebotenen zu erwähnen, dürfte das älteste Blatt von Maronobu stammen, eine reizende Tanzszene in Gouachemalerei von 1645—1715. Masanuba, tätig um 1750, ist mit mehreren Schwarzweiß-Drucken vertreten; er wird so ziemlich tonangebend für die folgenden Künstler. Unter diesen fällt dann besonders Scharaku mit den großen fratzenhaften Schauspieler-Porträts auf. Als einer der reichbegabtesten erscheint Harunobu um 1770, dessen ans Gefällige und Zarte streifende Blätter, wie die Fuchshochzeit, wohl von den Europäern am besten verstanden werden. Utamaro, namentlich der geniale Hokusai 1759—1849, sowie Hiroshige fehlen nicht. Es dürfte zu weit führen, weitere Namen, die sonst nichts besagen, zu nennen. Wer sich für Japan und seine Kunst interessiert, findet ja genügendes Material in Wort und Bild allenthalben.

Einer unserer feinfühligsten Landschafter, dessen Gebiet meist weit entfernt von uns in den arktischen Zonen liegt, ist Alfred Bachmann. Oft haben wir im Kunstverein seine abgeklärte zarte und dabei von so hohem Ernst und tüchtigem Können beseelte Kunst kennen gelernt und uns jedesmal gefreut. Diesmal ist er noch besser und ausgereifter. Mit den geringsten Mitteln sagt er alles. Da rauscht das Meer heran in weiten, sich lang hinziehenden Wellen, den leichten Sand des Strandes leicht bespülend, und über dieser Unendlichkeit dehnt sich der weite Himmel, die Öde und Einsamkeit erhöhend. Das ist das Meer der Wickinger. Selten hat ein Künstler für seine Motive eine so beredte deutsche Sprache gefunden wie Bachmann.

Geschickt gemalt und in saftiger Farbenfrische gehalten waren die Blumenstücke von Lina Röhrer. Die Malerin findet wie wenige Geschlechtsgenossinnen auf diesem Gebiete den richtigen Ton und die leichte Behandlungweise, um die ganze Zartheit, den Duft der Kinder Floras zu verkörpern. Nicht unerwähnt mögen auch die Arbeiten der Frau E. v. Palmenberg sein, die neben dem lebensgroßen Bildnis des päpstlichen Nuntius Caputo mehrere tüchtige Studienköpfe brachte. Gilbert v. Canal, August Fink und Rob. Curry sind Landschafter von trefflicher Eigenart, die auch in ihren neueren Werken keine wesentliche Steigerung ihres Könnens aufweisen. Mit einer vornehmen Kollektion Büsten in durchweg edlem Material erfreute der hervorragende Bildhauer C. A. Bermann. Wir stehen ja leider, selbst in der Kunststadt München, den plastischen Gebilden noch nicht so nahe wie der farbenfrohen Malerei. An die stille Hoheit dieser Bildniskunst wagt sich das sonst kunstfreundliche Publikum nicht heran, weil es der Form mehr oder weniger nicht zu folgen imstande ist. Diese Tatsache wissen die Bildhauer am besten und es ist sehr bedauerlich, denn unsere Bildhauerkunst bietet nach vielen Seiten hin ein viel ruhigeres, abgerundeteres Bild von dem bisher Errungenen, als in der Malerei. Bei der Plastik verbietet allein schon das Material Mätzchen und Spielereien, hier muß organisch aufgebaut und mit vollstem Verständnis für Knochenbau, Muskulatur und des Wesens eines Organismus geformt werden. Und gerade bei Bermann sehen wir, wie er in glanzvoller Weise und mächtigem Impuls aufbaut und das gleichsam architektonisch Gegliederte mit innerem Leben beseelt. Wer Lenbach gekannt, war von der charaktervollen Büste gefesselt, ebenso wirkten die mächtigen Köpfe Konrad Ferdinand Meyers und Ernst von Haeckels. Mehr repräsentativ, aber auch in rein menschlichen milden Zügen verkörpert war die große Büste unseres Prinz-Regenten, von prickelndem Reiz der aus einem mit glitzernden Schwefelkieskristallen durchsetzten Marmorfindling herausgearbeitete melancholisch-schwärmerische Frauenkopf.

In romantische Gefilde trugen uns die Gebrüder Leopold und Alex. Rothaug mit ihren Ölbilbern, Zeichnungen und Studien. Beide kultivieren ein und dasselbe Gebiet und scheinen auch aus einer Schule

hervorgegangen zu sein. Schwinds weitumfassende Märchendichtung und Spitzwegs gemüt- und sinnvolle Art vereinigen sie, aber sie geben dabei mitunter zu viel, es fehlt die Beschränkung, wodurch das Gegebene reicher erscheinen würde. Nichtsdestoweniger erfreut sich das Auge an den mit viel Liebe und emsigem Fleiß durchgeführten Stoffen. Wir sehen, wie im dichten Buchenwald Ritter und Edelfräulein dahinreiten, die schlummernde Schöne von Blumen umrankt, den mächtigen Hirsch in der Wildnis des Waldes und dann die reizvollen Zeichnungen, wie sie uns in den Fliegenden Blättern schon des öfteren zu Gesichte gekommen sind.

Im Strome der Neuerscheinungen des letzten Dezenniums war ein Künstler schon fast ganz vergessen, der seinerzeit dem künstlerischen Leben Münchens eine starke Stütze war: Bruno Piglhein. Beim Überblick seines Lebenswerkes, das in pietätvoller Weise von der Witwe des Künstlers feinsinnig zusammengestellt worden war, wurde dem Beschauer so recht klar, daß in dem Streite der Meinungen über den Wert oder Unwert von Kunstwerken das Schlagwort »modern« vollkommen überflüssig geworden. Es gibt für die Einwertung keine alte oder neue Kunst, es gibt nur ein Gutes oder Schlechtes. Vor allem konnte man aber bei den Studien, Bildern, Zeichnungen feststellen, daß Piglhein selbst in den kleinsten Dingen künstlerische Absichten verfolgt hat. Ihm war es um das Malen als solches nicht zu tun, er wollte schaffen, Ideen verkörpern und hier können wir allen modernen Kunstproduzierenden nicht eindringlich genug vorhalten, daß die Malerei an sich ebensowenig Selbstzweck hat als schöne Worte ohne Sinn. Dabei soll dem handwerklichen Können, der Technik nicht der Wert abgesprochen werden, im Gegenteil. Wir sehen auch, welch fabelhafte Technik der Meister besessen, mit welch spielender Leichtigkeit er so einen Kinderakt hingeschrieben, mit welcher Sicherheit und aller Zartheit er jene von duftigstem Reiz getragenen Pastelle schuf, die uns heute vielleicht deshalb nur etwas fremd anmuten, weil wir die verflossenen Damenmoden nicht mehr verstehen können. Aber was bedeuten diese schicken Damenporträts, die leicht mit dem Pastellstift hingezauberten Ideen aus dem Reiche des Salons oder des bürgerlichen Heims, gegenüber dem machtvollen »Moritur in deo«! Als dreißigjähriger wagte sich Piglhein an das Höchste, was in der christlichen Kunst darstellbar ist. Er malte den Gottessohn am Kreuze sterbend, den letzten Seufzer eben aus der schmerzerfüllten Brust hervorstoßend, während der Todesengel sich über Christus beugt, um ihn durch seinen Kuß von der höchsten Pein zu erlösen. Heute, nach so vielen Jahren, steht das Bild in der gleichen Frische vor uns und löst dieselben Gefühle aus wie bei den früheren Malen, als wir das Bild zu verschiedenen Anlässen in München sahen. Eine glühende, unheimliche und doch wieder friedlich stille Feierlichkeit liegt in dem grandiosen Werke als Grundstimmung. Diesem Werke gegenüber verblaßt das an sich wohl reifere und vom großen Publikum weitaus mehr geschätzte und geliebte Bild: »Die Blinde«. Wer kennt nicht aus den vielen Reproduktionen jene schlanke Orientalin mit dem mächtigen Wasserkrug, wie sie durch die weite mohnblütensatte Ebene schreitet, vom Lichte der letzten Sonnenstrahlen rosig angehaucht: Die Aufmachung ist hier mehr, das Stoffliche überwiegt noch dazu, aber als Bild ist dies auf starke farbige Kontraste hingemalte Werk von geringer Bedeutung, wenngleich die Meisterschaft des Könnens auch hier gewaltig zum Ausdrucke kommt. Gerade in diesem Bilde stecken die Grundprinzipien der Panoramamalerei, der er ja sehr zugetan war und die im großen Rundgemälde »die Kreuzigung«, welche in Wien 1892 verbrannte, zum glanzvollsten Ausdrucke kam. Auch die »Grablegung«, welche die Münchener Pinakothek besitzt, ist in der Abhängigkeit vom Panorama entstanden. Eine weihevolle Stille, ein wundersamer Friede ist über die Gruppe ausgebreitet, die den Körper des Erlösers in einsamem Felsentale zu bestatten im Begriffe ist. Stark herausgearbeitet ist der Körper Christi und von wundervoller Modellierung, störend vielleicht nur die Übersetzung der ganzen Szene ins Orientalische, die, mehr ethnographisch und anscheinend sachlich, als innerlich lebenswarm und wahrhaftig anmutet. Gleichviel, die Möglichkeit, auch in dieser Form Kunstwerke zu schaffen, hat Piglhein gezeigt, wie denn alle Werke, die sonst noch in reicher Fülle in den beiden großen Salen vorhanden, ein edles Streben, ein Ringen nach den höchsten Zielen der Kunst offenbarten.

[illegible]

KUNSTGESCHICHTLICHES AUS WEISSENHORN

Dekan Jos. H[illegible] in Weißenhorn ist, hat die Geschichte der Stadt mit Streiflichtern auf die Umgebung herausgegeben. (258 S. Kempten, bei Kösel, geb. 2.80 M.). Das Buch enthält mehrere für die Kunstgeschichte interessante Mitteilungen. Weißenhorn ist nicht bloß der Geburtsort des Kanzelredners und heiteren Dialektdichters P. Sebastian Sailer, es hat auch zwei hervorragende Künstler, die zu den besten Kirchenmalern ihrer Zeit gehören, Franz Martin Kuen und Konrad Huber.

Der Vater des ersteren, Johann Jakob Kuen, war auch Kunstmaler in Weißenhorn, ein Schüler des Malers



WILHELM [illegible] OPFERSTOCK

Bergmüller in Augsburg. Sein berühmterer Sohn Martin wurde 1719 in Weißenhorn geboren und starb 1771. Die Ausbildung erhielt er zu Hause und in Augsburg, auch machte er eine Kunstreise nach Italien, wozu ihm sein Bruder P. Michael, der im Wengenkloster in Ulm war, das Geld verschaffte. Ein bedeutendes Werk von ihm ist das Deckenbild im Bibliotheksaal des Klosters Wiblingen. Viele Kirchen Schwabens zierte sein Pinsel, so die Wengenkirche in Ulm um 1743, die Pfarrkirche in Krumbach etc. Viel beschäftigt war er im Kloster Roggenburg. Die große 1752—58 gebaute Klosterkirche hat auf den Altären uud an den Wänden viele Bilder von ihm. Da Kuens Deckengemälde zugrunde gegangen waren, ließ die K. Staatsregierung 1901 durch Professor Kolmsperger vier neue fertigen, die sich als prächtige Zierde erweisen. Künstler und Kunstkenner, die Kuens Leistungen schon genauer studierten, rühmten wiederholt seine hohe Begabung und Gewandtheit. Kurz vor seinem Tode soll er einen Ruf als Akademiedirektor in Prag erhalten haben. Ehe er dorthin kam, starb er, 51 Jahre alt. Freilich kommt auch bei ihm nach dem Charakter der damaligen Zeit das Ästhetische und Theatralische mehr zur Geltung, als die Erhabenheit des christlichen Geistes.

Mit sichtlicher Vorliebe behandelt das Buch (S. 203—208) den Weißenhorner Konrad Huber und hat auch ein Porträt beigegeben. Geboren zu Weingarten zwischen 1750—52, erhielt er die erste Förderung im elterlichen Hause, da sein Vater auch Maler war, und im dortigen Kloster; dann kam er zu Maler Brucker in Salmansweiler und zu Martin Kuen nach Weißenhorn. Er absolvierte die Herzogliche Akademie in Stuttgart, und machte eine Reise nach Italien. Im November 1773 heiratete er die Witwe des Martin Kuen und schaffte nun im nämlichen Hause und Atelier wie dieser zu Weißenhorn für seine Kunst bis zum Tode 1830. Es dürfte nicht viele solche Künstler geben, die so viel produzierten als der Weißenhorner Huber von früher Jugend bis zum 80. Lebensjahre. An 40 Kirchen schmückte er mit Decken- und Wandgemälden. Altarbilder soll er 165 gemalt haben; dazu kommen viele Fastenbilder, Kreuzwege, andere Gemälde, Porträte u. s. w. In der Gegend von Weißenhorn, im Gebiete des ehemaligen Klosters Roggenburg, im östlichen Württemberg trifft man häufig seine Bilder.

Natürlich sind die Werke Hubers nicht alle gleich trefflich, manchen sieht man die Flüchtigkeit an; auch erkennt man den Unterschied zwischen den ersten Arbeiten und den späteren Leistungen. Indes bekunden alle in Zeichnung, Gesichtsausdruck und Farbe die Eigenart des Meisters. Sie sind einfach und naturwahr, kindlich fromm und erbaulich, die Farben sind geschmackvoll und lebhaft und erhalten sich vortrefflich. In allem ist der Maler ein Freund der Natur. Nicht selten verwendet er Porträts zu seinen religiösen Bildern.

Man kann ihn den Christoph Schmid unter den Malern nennen. Besonders sei betont, was man bei denen, die sich mit religiöser Kunst befassen, nicht oft genug betonen kann, daß Huber ein tiefreligiöser Mann war und die Religion nicht bloß Sache des Pinsels sondern des Lebens wurde. Die Werke Hubers machen durchaus den Eindruck, daß ihr Meister ein Künstler von Gottes Gnaden war. Weil er selbst ein kindlich frommes Gemüt hatte, konnte er seinen Bildern den gleichen Geist einflößen. Er betete malend und malte betend und hat zur Vollendung seiner Bilder seine Seele hingegeben. Er bildete sich in religiöser Lektüre, besonders an der heiligen Schrift, an Stolbergs, Sailers, Fenelons und Lavaters Schriften; er besuchte, wenn er konnte, täglich die Frühmesse und überhaupt war ihm die Religion nicht bloß Sache des Pinsels, sondern des Lebens.

Kunstgeschichtliches Interesse gewährt auch der Bericht über den Aufbau der neuen Pfarrkirche, nachdem die alte 1859 eingestürzt war (S. 218—30). Die Oberleitung hatte Oberbaurat August von Voit, † 1870. Er wählte den romanischen Stil; jedoch nicht wie die geschichtliche Überlieferung nahelegte, ein dreischiffiges Langhaus, wobei die Seitenschiffe pultdachförmig an das höhere Mittelschiff sich anschließen, sondern einen Hallenbau, wobei die Pfeiler kanneliert und an den vier Seiten mit zierlichen Säulen besetzt sind. Zwischen Langhaus und Chor ist ein Querschiff eingefügt, so daß die Kreuzform scharf ausgeprägt erscheint. Der zierliche stattliche Bau, mitten in der Stadt freistehend, kostete mit Einrichtung gegen 300000 Mark, welche die Stadt ohne Kollekte oder Lotterie aufbrachte; er gehört zu den schönsten neueren Kirchen Schwabens.

An der Ausschmückung waren besonders vier Münchener Künstler beteiligt. Der Bildhauer Leopold Mutter fertigte die Heiligenfiguren für drei Altäre und die Kanzel. Hugo Barthelme († 1895) machte die Deckenbilder im Chor und Mittelschiff 1868—69. Diese Bilder sind mit Fleiß und Geschick gemalt, bekunden christlichen Geist, sie sind dem romanischen Stil angepaßt und daher etwas steif. Sie kontrastieren stark gegen die von Professor Andreas Müller († 1901) zwischen 1875 und 77 auf den östlichen Seitenwänden des Querschiffes gemalten vier Fresken, welche die Erweckung des Lazarus, die Kreuzigung, die Auferstehung, Maria und Johannes vor dem leeren Grab samt Erscheinung der Magdalena darstellen. Figurenreiche Kompositionen, sind diese Bilder lebhaft, fast unruhig, sie wollen eine Handlung, einen Moment derselben malerisch darstellen, sind gleichsam dramatische Momentaufnahmen. Professor A. Müller malte 1892 noch ein herrliches Hochaltarbild Mariä Himmelfahrt.

Die Müllerschen Bilder verdankt Weißenhorn dem Entgegenkommen der K. Staatsregierung, welche sie aus Mitteln für Förderung der Kunst honorierte. Der Historienmaler Ludwig Glötzle malte 1896 den St. Christoph an den Turm, einen schönen, kräftigen Mann mit dem lieblichen Kindlein auf der Schulter, und 1900 am untern Tor die Jünger nach Emmaus mit dem »Herr, bleib' bei uns«.

Wer ein paar schöne Tage aufwendet, um Roggenburg, Weißenhorn, Wiblingen, Ulm (das Münster) und Elchingen zu besuchen, kann allerlei sehen. Wiblingen und Elchingen haben den Charakter des Nachrokoko mit schönen Malereien des Januarius Zink. Daneben hat er frische Luft, stille Wälder und schöne Fluren — liebliche Werke von der Meisterhand Gottes, des ewigen Urkünstlers.

BERLINER SECESSION 1908

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Eine Geschicklichkeit in Licht- und Farbenexperimenten, die Gegenstand interessanter Ateliergespräche zu sein pflegen, sei der jetzigen Ausstellung gerne bestätigt. Eine Fortführung jener Bestrebungen, mit neuem Künstlerzuwachs besonders aus Deutschland, kennzeichnet die heurige Ausstellung der Berliner Secession. Von einem religiösen Interesse ist sehr wenig, von einem kirchlichen gar nichts zu spüren. Die typischen weltlichen Abwandlungen religiöser Stoffe fehlen nicht. Der »Versuchung des heil. Antonius nach Gustave Flaubert« von L. Corinth kann man nachrühmen, daß die Mischung eines positiv und negativ interessierten Gefühles auf dem Gesichte des Heiligen und das Spiel des Sonnenlichtes auf den verführerischen Gestalten gut getroffen sind. Im übrigen bringt dieser Maler wiederum die typischen, nicht eben vornehm-feinen dekorativen Virtuositäten.

Dazu kommt noch etwas Ähnliches von C. Berend. Die Figuren tragen jetzt andere Krusten, als sie etwa bei Courbet getragen hatten; es ist wohl nur eine Frage der Mode, wann auch diese bespöttelt sein werden. Dem Titel »Beweinung« sucht mit mancherlei Farbenflecken ein Bild von M. Beckmann gerecht zu werden; seine »Schlacht« entfaltet eine Kraft, die einer weniger forcierten Sache würdig sein würde.

Einer tiefergehenden religiösen Malerei nähern wir uns mit demjenigen Künstler, den wir seit längerem als den wohl eigenkräftigsten der Secessionskreise gerühmt haben. »Die Anbetung der heiligen drei Könige« von C. Strathmann ist eine an Umfang und Ernst reiche Arbeit; nur daß wieder in bekannter moderner Weise auf Nebendinge (Gewänder der Könige usw.) noch mehr Kunst verwendet ist als auf die Hauptsache: auf die Muttergruppe, auch wenn deren lieblicher Eindruck mit Freuden anerkannt werden kann. Am nächsten steht uns wohl »Die heilige Cäcilia« von M. Denis, über den Heft 5 dieses Jg. eine umfangreichere Besprechung bietet. Im übrigen sucht der Künstler das gegenwärtige Streben nach Vereinfachung auch durch seine helle und zart blasse Färbung mitzumachen. Umso eindrucksvoller wird dann die sozusagen tief purpurne Lyrik, die sich auf seinem Bild »Im Herbst« entfaltet. Dann sind noch »Tänzerinnen« da. Denis fühlt sich sehr stark von P. Cézanne angeregt. Von diesem sehen wir neben einem »Sommer-Sonntag« ein Selbstbildnis als Seitenstück zu einem solchen von V. van Gogh; das letztere wenigstens durch seine kapriziösen Formen packender, als das erstere. In dieser ganzen Malergruppe geht jenes Streben nach Vereinfachung bis zum Äußersten. Die Vertreter dieser Richtung, von denen natürlich E. Munch auch hier wiederkehrt, denken vielleicht an die abkürzende »Verdichtung« in geschichtswissenschaftlicher Systematik. Doch intellektuelle und intuitive Konzentration sind nicht dasselbe; und ob dieser Verschiedenheit unsere Neuesten gerechter werden, als einst etwa Holbein, mag die Zukunft lehren. Einstweilen verzeichnen wir als Fortsetzer des Wirkens jener zwei Selbstporträtisten nicht nur den vorerwähnten Le Beau, sondern auch den farbensaftigen H. Nauen, den gewaltsam strichelnden K. van Dongen, den analogen Marquet, und mit besonderem Nachdruck den in kleinem Rahmen durch Darstellung proletarischen Leides verdienstvollen R. Treumann.

Gehen wir von diesen Gruppen nach rückwärts, so treffen wir auf den Meister der am meisten verdichtenden Kunst: der Karikatur. Das schon bekannte »Drama« von H. Daumier (1808—1879) wird hier wiederum gezeigt; das Ganze voll kräftiger Bewegung, die Spielenden in zutreffender Weise abstrakter gezeichnet, als die Wirklichkeitswelt der gedrängten Zuschauer.

Das Porträt wird diesmal am leichtesten verständlich, wenn man es mit den vorhandenen Interieurs und den Eigentümlichkeiten künstlerischer Plakate zusammenstellt. Von Aufzählungen dieser plakatartigen Porträts und dergl. müssen wir absehen, ausgenommen etwa Hinweise auf den eindringlichen G. Mosson oder auf den Lichtregen, mit welchem H. Pleuer seinen Porträtierten übergießt. In zwei Porträts ähnlich wirkend, hat E. Werenskiold mit seinem Doppelporträt »Das alte Kindermädchen« eine über Licht- und Farbenspiel hinausgehende Schöpfung gegeben. Auch das Bildnis eines Galeriedirektors von B. Pankok gefällt mit Recht. Kurz nennen wir hier noch: H. Gröber, L. v. Kalckreuth, E. Oppler, und nicht als letzten den Niederländer J. Veth mit seinen eben gut niederländischen Bildnissen.

Ein mit Recht auffallendes Interieur-Porträt eines sitzenden Herrn, mit Betonung einer flockig leichten Zeichnung, hat E. Vuillard ausgestellt. Das Interieur selbst sei vertreten durch besonders achtungsvolle Erwähnung der Namen R. Breyer und M. A. Stremel, neben denen noch U. Hübner, L. Klein-Diepold und O. Schmidt-Casella Erwähnung verdienen.

In der Landschaft stehen W. Leistikow und T. v. Brockhusen voran. Der erstere ist hier in einem oder dem anderen Bilde sorgfältiger als sonst gegen allzu leere Vereinfachung auf der Hut. Von den Forciertheiten des letzteren erholt man sich immerhin an einer Landschaft von J. Alberts, der seine geliebte Hallig wieder auch mit einem Dielen Interieur vorführt. Unter den Experimenten der Pinselführung macht sich besonders bemerkbar die Bemühung von W. Rösler, nicht durch kreisförmige oder quadratische Farbflecke, sondern mehr mit lang-elliptischen oder ähnlichen Strichbündeln zu malen. Eine ähnliche Variante hat F. R. Dietze. Dem Blau des Wassers wird P. Bonnard gerecht; gut einheitlich gestimmt ist der »Blick auf Sienes« von Dufrenoy. Mit eigenartigem Dunkel arbeitet O. Reiniger; durch einen überhohen Horizont verblüfft E. Vuillard.

Die vorhandenen Aktmalereien versteht man am besten, wenn man sie mit der Landschaft zusammennimmt. So stellt O. Hettner in seinem »Aufbruch« männliche Figuren in eine glühende Morgenlandschaft hinein. Daß der menschliche Leib einer verklärenden Darstellung würdig ist, daß er für die künstlerische Darstellung nicht nur eines Inkarnates, sondern auch einer Inkarnation des Seelischen bedarf, wird uns höchstens bei dem weiblichen Akte von E. Orlik bewußt. Bläulich-grüne Schimmertöne verwendet H. Hofmann, gelblich-grüne O. Rauth. Umfangreich, wenn auch nicht mannigfaltig vertreten sehen wir E. R. Weiß. Seine typischen Farbflecke rauben (besonders Nr. 265) dem menschlichen Leibe die letzte Aussicht auf eine Verklärung. Gleiches scheint uns bei T. Hummel (mit einer guten Gelbstimmung) und H. Nauen der Fall zu sein.

Anzuerkennen sind wieder J. Block (geb. 1863) und H. Baluschek (geb. 1870), von dem namentlich »Tauwetter« mit einem wirklich tiefen Eindrucke packt. Gerne reihen wir hier O. Sohn-Rethel an, bei dessen »Holländischen Bauern« (Kreide) die modern-vereinfachende Stilisierung, zumal der Fleischteile, wiederkehrt, aber getragen von einem innigeren Eingehen auf das Objekt. — Daß eine »Kleopatra« von M. Slevogt viel »malerischen Schmiß« hat, läßt sich denken.

Eine ältere deutsche Aushilfe hat man sich diesmal, abgesehen von ein paar anmutigen Bildchen A. A. Oberländers, durch W. Leibl geholt. Ein eigener Saal läßt uns den Künstler von der Mitte der 1860er Jahre bis zu seinem Tode (1900) verfolgen. Natürlich hat die typische Eröffnungsrede auch ihn für eine Secession reklamiert, trotz ersichtlicher Gegensätze. Plausibler ist eine andere Reklamierung, die ihn für eine deutsche Malerei des festen Blickes gegen deren französisches Gegenteil gewinnen will. Leibl sei von französischen Vorbildern durch eine zeitweilige Kunst des weichen Lichtes und des Fremdtones am Objekte zu der bestimmten Zeichnung sowie zum Eigentone des Objektes fortgeschritten; von Menzel, Böcklin und Thoma gelte gleiches. Allein einerseits hatte Leibl wohl von vornherein nicht so viel Französisches (siehe z. B. Nr. 139 von 1864), und anderseits bekunden uns die Jahreszahlen, daß er jene beiden oder noch mehrere Malweisen auch weiterhin nebeneinander pflegt. Von drei Studien einer »Tischgesellschaft« ist hier die mittlere ausgestellt und zeigt aus dem Anfange der 1870er Jahre ein Arbeiten, das von dem Lichte zur Zeichnung schreitet. Doch schon damals findet sich auch jener Typus des bäuerlichen Porträts, durch den uns Leibl gewöhnlich in der Erinnerung steht. Wichtiger als all dies, ja selbst als die so leichte, so lockere, so flüssige Anmut seiner Darstellung, ist dies, daß er nicht nur darstellt, sondern

auch schafft, sogar mit einem kleinen Zuge zum Visionären.

Das Nordböhmische Museum in Reichenberg hat uns mit einer Dame in Schwarz und einem Mädchenkopf (1870 usw.) Porträts gebracht, wie sie so großartig nicht häufig wiederkehren. Andere Bildnisse, zumal einige aus der Berliner Sammlung Geheimrat Seegers, zeigen neben sonstigen Feinheiten namentlich eine bannende Kraft des Blickes. Auch das »Tischgebet« gehört zum Wertvollsten, nähert sich aber einer verwischten Dunkelmalerei; und in manches Skizzenhafte, Illustrative mag sich der Liebhaber vertiefen. Auch an Zeichnungen (wenig Blei, viel Kohle) fehlt es nicht. Ein paar Porträts sind gleichzeitig in der »Großen«.

Der alten Kreuznacher Bildhauerfamilie Cauer (aus der jetzt ein jüngerer Robert Cauer durch sein Giebelrelief der Darmstädter Pauluskirche bekannt geworden ist) gehört wohl auch Ludwig Cauer (geb. 1866) an. Beim Eintritt in die Secession begrüßt uns sein Grabdenkmal, auf welchem ein bekränzter Knabe in einer Nische betet. Neben diesem Werk befriedigt religiöse Interessen am ehesten die Bronzeplakettenkunst von J. Unterholzer. Er liebt das malerisch Verschwommene, selbst bei sehr hohem Relief. Am wenigsten stört es bei den drei Stücken »Genius Doloris«, am meisten vielleicht bei dem sonst gerade bedeutenden Werke »Gebet«. Die Terrakottabüste »Apostel« von A. Oppler zeigt im Ausdruck eine anziehende Mischung von Armut und Fülle des Geistes im Dargestellten.

Derselbe Plastiker stellt eine größere Reihe von Porträtköpfen und stilisierten Köpfen aus, die zum Besten ihrer Art gehören und namentlich den Typus einer Dalila und einer Carmen gut treffen. Erinnerungen an A. Rodin! (Dieser ist durch eine Bildnisbüste, A. Hildebrand durch ein Bildnisrelief vertreten.) Daneben sind noch mit Ehren zu erwähnen plastische Porträts von U. Janssen, F. Klimsch, G. Leschnitzer. Natürlich gibt es zahlreiche stehende Mädchen und dergl. (eines von H. Haller in »Peperinoguß« sei hervorgehoben). Auch Kleinplastik und Kunstgewerbliches fehlt nicht; Bronzefigürchen von A. Kraus sowie Keramiken von E. Pottner interessieren mit Recht.

Durch große Linien in kleinem Formate bringt dem modernen Vereinfachungswesen eine sehr beachtenswerte Huldigung E. Barlach dar. Ein »Steppenhirt« und ein »Liegender Bauer« verdienen einen Platz in der Geschichte des Holzstiles.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

München. Anläßlich des Wettbewerbes für einen Brunnen am Josephsplatz liefen 90 Entwürfe ein. Davon wurden fünf gleichmäßig mit Preisen bedacht, nämlich der Entwurf zu einem Jonasbrunnen von Prof. Hubert Netzer, ein Projekt von Georg Albertshofer und Bestelmeyer, ein Entwurf von Franz Drexler und Karl Höpfel, ein Entwurf von Erwin Kurz und Otho Orlando Kurz mit Adam und Eva und ein Entwurf von Ludwig Engler. — Außer diesen bot die Ausstellung sämtlicher Arbeiten noch eine ganze Reihe guter Skizzen, vielfach mit sehr passenden religiösen Motiven.

Johann von Schraudolph. Am 13. Juni waren es 100 Jahre, seit der seinerzeit hochangesehene religiöse Maler Johann von Schraudolph zu Oberstdorf geboren wurde. Wegen Raummangels müssen wir einen Aufsatz, den wir zu diesem Anlaß zu veröffentlichen gedachten, auf das nächste Heft zurückstellen.

Kunstverein München. Mitte Mai war im Kunstverein eine Kollektivausstellung von Arbeiten Philipp Schumachers, auf die wir im regelmäßigen Kunstvereinsbericht des näheren zurückkommen werden. Den Künstler beschäftigen fast ausschließlich Illustrationen. Wir erwähnen seine größeren Illustrationswerke: »Die katholische Kirche in Wort und Bild«, »Das Leben Jesu«, eine Schulbibel. Gegenwärtig arbeitet er an den Bildern zum Katechismus, der demnächst in Bayern eingeführt werden soll. Seit längerer Zeit schafft Schumacher an einem größeren Kreuzweg für die St. Matthiaskirche in Berlin. Die Bilder werden in zwei Drittel Lebensgröße auf Kupferplatten gemalt; fünf sind bereits an Ort und Stelle, drei weitere werden in nächster Zeit vollendet.

Jubiläum. Eine öffentliche Feier des hundertjährigen Jubiläums der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München, die 1808 gegründet wurde und im Frühjahr 1809 ins Leben trat, wird im Jahre 1909 abgehalten werden.

Stuttgart. Die K. Gemäldegalerie erwarb ein Selbstporträt Leo Sambergers.

Brüssel. Der berühmte Bildhauer Lambeaux ist am 6. Juni gestorben.

Maler Max Fuhrmann starb am 31. Mai an den schweren Verletzungen, welche er bei einem Unglücksfall auf einer Automobilfahrt erlitt. Der Künstler lebte in Pasing bei München und genoß hohe Achtung. Wir veröffentlichten im 4. Hefte eine farbige Wiedergabe seines Gemäldes der Verkündiung an die Hirten und gaben bei diesem Anlaß auf S. 41 der Beilage mehrere Mitteilungen über ihn.

Galerie Leinhaas. Über diese Privatsammlung berichteten wir im 6. Heft S. 121—137 ausführlich. Sie wurde am 26. Mai bei Helbing in München versteigert und da dürfte es unsere Leser interessieren, etwas über die erzielten Preise zu hören. Die auf S. 122 oben abgebildete Gruppe ging für 710 M. an das Bayerische Nationalmuseum über; die Sandsteingruppe, die auf der gleichen Seite reproduziert ist, wurde vom Germanischen Museum in Nürnberg um 2500 M. erstanden; das Relief »Christus am Kreuz« (Abb. S. 128) erzielte 2100 M.; »Die heilige Sippe« (Abb. S. 127) wurde für 1800 M. gekauft, »Mariä Tod« (Abb. S. 129) für 4000 M., die Statue »Johannes Ev.« (Abb. S. 133) für 1700 M., der Hl. Bischof (Kilian? Abb. S. 133) ebenfalls für 1700 M., das Relief der Verkündigung (Abb. S. 136) für 2450 M.; für die Statue der Hl. Katharina (Abb. S. 133) wurden 1200 M. bezahlt und für den Hl. Vitus (Abb. S. 133) 1350 M. Das Gemälde »Adam und Eva« von Lukas Cranach wurde um 2550 M. und das große Kreuzigungsbild (Abb. S. 135) um 1620 M. veräußert.

In der Kgl. Bayer. Hofglasmalerei von C. de Bouché sind in der letzten Zeit eine Anzahl größere Werke, insbesondere für Kirchen hervorgegangen. Wir erwähnen da in erster Linie die großen Figurenfenster des Kaiserchores in der Protestationskirche zu Speyer, der Georgskirche zu Dinkelsbühl, des alten Domchores zu Augsburg und der Dominikanerkirche zu Regensburg. Waren diese Werke im Auftrage des Staates geschaffen, so verdanken wieder andere ihre Entstehung dem Prinz-Regenten von Bayern, wie die Fenster im deutschen Campo santo zu Rom, der kath. Garnisonskirche zu Straßburg und der Kathedrale zu Athen, etc. Eine außergewöhnlich reichgegliederte Arbeit für die merkwürdige und hochinteressante Johanniskirche in Lüneburg verdient eine besondere Erwähnung. Auf Wunsch der betreffenden Kirchenverwaltung sollte auch Kaiser Wil-



C. DE BOUCHÉ (MÜNCHEN) VOTIVDARSTELLUNG

Unterer Teil eines vom Kaiser für die Johanniskirche in Lüneburg gestifteten Glasfensters (Text unten).

helms II. als Stifters in diesem 12 m hohen Fenster gedacht werden. Im Charakter der Blütezeit hochgotischer Formensprache entwarf de Bouché mit Wahrung persönlicher Eigenart im oberen Teile des Fensters eine stimmungsvolle Kreuzigungsgruppe, bekrönt von dem Baldachin in üppigreichem gotischen Maßwerk. Den sterbenden Christus am Kreuze, den zwei trauernde Engel umschweben, hat der Künstler in tiefergreifendem Schmerze dargestellt, zugleich aber durch die edle Auffassung einen Zauber der Weihe über die Gestalt ausgegossen, wie ebenso in den von herbem Schmerz durchzuckten Gestalten von Maria und Johannes am Fuße des Kreuzes. Als ein Hilfsmittel der Höhenfüllung ist der Baldachin aus gotischen Bauformen für den Glasmaler von nicht zu unterschätzender Bedeutung und bei der Zerlegung eines so langen Streifens wird die Trennung von Bildern in unter- und übereinanderliegenden Reihen zur Notwendigkeit. So sehen wir auch hier, wie der Maler alter Tradition folgend unter der Kreuzigungsgruppe in wohlberechneter Art in kleinerem Maßstabe die Taufe Christi im Jordan dargestellt, überwölbt ebenfalls wieder mit gotischem Baldachinmaßwerk, und gleichsam als Schlußvignette im unteren kleinsten Abschnitte den Kaiser als Donator, zu beiden Seiten Wappenschilder tragende Engel. Hier das Wahrzeichen der Stadt, dort dasjenige des Herzogtums Lüneburg. Der Kaiser selbst ist seinem Wunsche entsprechend in jenen prächtigen Mantel Heinrichs II. gehüllt, den uns der Bamberger Dom unter seinen Schätzen zeigt (Abb. oben).

Und in der Tat, jene alte Art der Weberei, der festen, in Kreis und geometrische Felder gebundenen Flächenteilung paßt vorzüglich zu der ebenfalls vom Kaiser gewünschten Rüstung. De Bouché löste hierdurch ein schweres Problem; indem er den Kaiser von außerordentlicher Porträtähnlichkeit schuf und zugleich kostümlich in eine so weit zurückliegende Kulturepoche zurückgriff, schuf er ein Bild, das wahr und würdig zugleich an die heilige Stätte paßt. Der Gesamteindruck des Fensters ist in der Farbe ein durchaus harmonischer. Die künstlerisch-dekorative Ausnützung der Fläche zeigt bis in die einzelnsten Details eine fleißige und geschickte Durchführung. F. W.

Malereien des Chores der Erlöserkirche in München. Die Chorapsis der von Theodor Fischer erbauten protestantischen Kirche in Schwabing wurde von der Tochter des Oberhofpredigers Kögel, Linda Kögel, mit einem figurenreichen Freskogemälde geschmückt. Der Grundgedanke der Darstellung ist die Schilderung des christlichen Lebens in seiner Umrahmung durch die kirchlichen Handlungen unter der Wirksamkeit Christi. Die Komposition zerfällt in zwei Hälften: oben in der Wölbung sitzt Christus auf einer Wolke, umgeben von Engeln; unten, auf Erden, wandelt eine Schar Gläubiger. Hier unten ist links dargestellt die Taufe, das Alter der Konfirmation, das Alter des Eheschlusses, die Gruppe einer Diakonissin mit zwei Kindern; rechts, gerade unter Christus kniet ein Pfarrer, der den Abendmahlskelch wie bittend emporhält, noch mehr nach rechts eine Frau und ein in der Bibel lesender alter Mann, zum Schluß eine Gruppe von Engeln um einen Leichnam. Bekanntlich hatte Wilhelm Volz bereits einen Entwurf für die Ausmalung der Chorapsis gemacht, der aber infolge des am 7. Juli 1901 erfolgten Ableben des Künstlers nicht zur Ausführung kam, worauf eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde, aus welcher der vorbesprochene Entwurf siegreich hervorging.

Joseph Willroider beging am 16. Juni seinen siebzigsten Geburtstag. Zu diesem Anlaß veranstaltete der Münchener Kunstverein eine Ausstellung eines Teiles seiner feinsinnig empfundenen Landschaften. Der Künstler ist zu Villach in Kärnten geboren. 1860 bis 66 lebte er in München; dann siedelte er nach Düsseldorf über,

wo er bis 1889 blieb, um dann wieder München zu dauerndem Aufenthalt zu wählen. Seine Kunst hat viel Verwandtes mit jener seines ebenfalls in München lebenden Bruders, des vorzüglichen Landschafters Ludwig Willroider, der 1845 geboren ist (vgl. Abb. Jg. II, S. 23).

Im Ausstellungslokal der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst sind folgende Kunstwerke neu ausgestellt: Plastik: Blaser Jak, »Heiliger Sebastian«; Busch Georg, »Grabdenkmal« (Was ihr dem Geringsten meiner Brüder getan, das habt ihr mir getan); Hoser Franz, »Christuskopf«; Jost Jos., »Geburt Christi«; Kraus Valentin, »Unsere Erlösung«; Möst Jos., »Heiliger Franziskus«; derselbe, »Heiliger Georg«; Müller Ed., Heiliger Franziskus«; Myslbeck Joseph, »Christus am Kreuz«; Scheel Joseph, »Heilige Familie«; derselbe, »Heiliger Benedikt«; Schädler August, »Christusrelief«; derselbe, »Heiliger Augustin«; Schiestl Heinz, »Zwei Kreuzwegstationen«; derselbe, »Schmiedeeiserne Leuchter«; Walisch Georg, »Heiliger Johannes«. Gemälde: Kräutle Fr., »Christus am Kreuz«; Kuttruff, »Madonna« (Kopie nach Dagnan Bouveret); Pacher Augustin, »Entwürfe für farbige Fenster«; Reinbold, »Pieta«; Schumacher Philipp, »Bergpredigt«; Schütz, »Betende Jungfrau« (Kopie nach Perugino); derselbe, »Engel nach Fra Angelico«; Staeger, »Abendläuten«, Triptychon. Eine Besprechung wird folgen.

Internationale Kunstausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz zu München. S. K. H. der Prinz-Regent erwarb bei einem wiederholten Besuche die Bronze »Arara« von W. Krieger in München. — An Privatkäufer wurden folgende Werke verkauft: Borchardt Hans, München, »Das Spitzenkleid«, Ölgemälde; Habermann Hugo Freiherr von, München, »Weiblicher Kopf« (1874), Ölgemälde; Hengeler Adolf, München, »Interieur«, Ölgemälde; Hummel Theodor, München, »Stilleben«, Ölgemälde; Keller-Reutlingen P. W., Fürstenfeldbruck, »Schwäbisches Dorf«, Ölgemälde; Osswald Fritz, München, »Schnee«, Ölgemälde; Tooby Charles, München, »Toter Fuchs«, Ölgemälde; Bieberkraut James, München, »Kind am Spiegel«, Radierung; Graf Oskar, München, »Die Tempeltänzerin«, Originalaquatinta; Greiner Otto, Rom, »Hexenschule«, Stich; Zorn Anders, Mora (Schweden), »Wasserringe«, Radierung; Gossens Minnie, München, »Freude«, getönte Gipsgruppe; Hauschild Walter, Grunewald, »Pinguine«, versilberte Bronze; Kraus August, Grunewald, »Spielendes Kind«, Bronze; Nacke C., Berlin, »Zentaurengruppe«, Bronze.

Wie unser Mitarbeiter E. Stöckhardt uns mitteilt, finden Landschaftsmaler und Freunde beschaulicher Ruhe in köstlicher, erfrischender Seeluft gute Unterkunft in dem ihm gehörigen, unvergleichlich schön gelegenen Landhaus Seepark (»Malereck«) in Langenargen am Bodensee, einem idyllischen Ort mit Jahrhunderte alten riesigen kanadischen Pappeln und Weiden dicht am Ufer des farbenreichen Sees.

ZU UNSEREN BILDERN

Der Schöpfer unserer Sonderbeilage, Ludwig Hugo Becker, ist 1833 in Wesel geboren und starb 1868 zu Düsseldorf. Das schöne Gemälde, das den Geist der Düsseldorfer Schule atmet, entstand 1860 und befindet sich zu Coblenz in Privatbesitz. Es war auf der deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 zu sehen. Was der Künstler hier anstrebte, ist eine gehobene idyllische Stimmung, die Schilderung des Friedens und der leuchtenden, festlichen Pracht der Morgenstunde eines sonnigen Sommertages. Damit die Seele beim Blick in die taufrische, von hellstem Licht überflutete, wellige und weite Landschaft mit ihren malerischen Häusern, die zwischen Obstgärten hervorlugen, recht frohgemut werde, läßt der Künstler den größeren Teil des Bildes, den Vordergrund und die herrliche alte Eiche in ruhigen Schattenmassen liegen, die aber doch an der allgemeinen lichtfreudigen Haltung teilnehmen. Der Beschauer bedürfte weder der Kapelle des Mittelgrundes, noch der festlich geputzten Menschen, die zur Kirche gehen, um in eine Sonntagsstimmung zu geraten. Die alte deutsche Liebe zum Detail vereinigt sich mit einer zusammenfassenden Anschauung, die früher beliebte Strenge des Aufbaues und der Linien wird durch die Freude der neuen Zeit an malerischen Werten gemildert.

Sind in dem besprochenen Landschaftsbilde die Menschen aufgenommen, um die Naturstimmung zu interpretieren und zu verstärken, so bot die farbige Sonderbeilage zum achten Heft, das seelenvolle Bild des heiligen Meinrad von dem jungen Künstler Georg Winkler, ein Beispiel, wie der Maler nicht selten die Landschaft als Folie für das Figürliche, als Abglanz und zur Verstärkung eines Seelenzustandes oder auch eines Vorganges verwertet. Hier ist der heilige Friede einer großen Seele über ein charakteristisches Stück Natur ausgegossen.

Die reine Landschaftsmalerei bedarf allerdings keiner Staffage zur Verdeutlichuug der Seele der Landschaft und die neueren Künstler vermeiden sie zumeist, so Egersdörfer in seinem schlichten Bild »Aus dem Westerwald (Abb. S. 244). Die Tiermaler zeigen die Tiere gewöhnlich in engstem Zusammenhang mit der umgebenden Natur; so schildert Franz Grässel auf seinem reizenden Entenbild (Abb. S. 244) seine Lieblinge am Teichufer.

Neben dem mächtigen Bildnis, das Leo Samberger von Julius Frank kurz vor dessen Tode schuf (Abb. S. 241), bieten wir auf S. 245 ein liebenswürdiges Kinderporträt von Alexander Fuks. Trefflich löste Georg Schuster-Woldan das Problem der Porträtfigur im Freien bei seinem Jäger, der in duftig gestimmter Herbstlandschaft frohgemut einherschreitet (Abb. S. 242).

Ein künstlerisch und religiös hochedles Monument besitzt Bunzlau an der Marmorgruppe des göttlichen Kinderfreundes von Peter Breyer (Abb. S. 247). Nichts ist in der Monumentalplastik schwieriger als eine gute Gruppe. Breyer überwand die Schwierigkeit. Die Gruppe bildet eine ruhige und deutliche Silhouette, und besitzt eine sichere, geschlossene Haltung; ihr Aufbau entspricht jener modernen Stömung in der Plastik, welche die Figuren in eine möglichst ruhige Linie einschließt, dabei ist aber das Klobige vermieden, in das nicht wenige Plastiker durch Übertreibung der Prinzipien ihrer Vorbilder bei ihren monumentalen und dekorativen Arbeiten verfallen. So groß die Gruppe in der Gesamthaltung geschaut ist, so liebevoll vertiefte sich der Künstler in den geistigen Gehalt, aber auch in die Details. Die Gewänder sind mehr auf ruhige Flächenwirkung hin gearbeitet. Dadurch gewinnen die Fleischteile, die weich und ausdrucksvoll unter treuem Anschluß an eine edle Natur behandelt sind, an Wirksamkeit.

Die Abbildungen S. 100 und 101 der Beilage machen mit Skizzen zweier junger Künstler an der Akademie bekannt. Die ernste Ölberggruppe ist für eine Nische an der Außenarchitektur einer neuen Kirche gedacht. Der reizende Opferstock von Wilh. Benz mit der Statuette der hl. Elisabeth und dem schmiedeeisernen Blumenständer ist das erfreuliche Resultat eines Komponierabends des Albrecht Dürervereins zu München.

Berichtigend bemerken wir noch, daß der Taufstein Nr. XI S. 80 der Beilage (Heft 8) von Otto Zehentbauer stammt.

BÜCHERSCHAU

Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Mit Friedrich Schneiders Porträt, 18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypie u. a. Freiburg im Breisgau 1906, Herdersche Verlagshandlung. Preis in Leinwand gebunden M. 50.—.

Eine ganz außergewöhnliche Ehrung wurde dem gelehrten Mainzer Domherrn, Prälat Dr. Friedrich Schneider, anläßlich seines siebzigsten Geburtstages durch ältere und junge Mitstrebende auf kunstwissenschaftlichem und historischem Gebiete aus allen Lagern zuteil, nämlich die Widmung des obigen gediegenen und buchtechnisch prächtigen Werkes. Die Raumverhältnisse gestatten uns nicht, auf alle Beiträge in dem Maße einzugehen, wie sie es verdienten; nur einiges von dem, was in den Rahmen dieser Zeitschrift fällt, können wir berühren. So trug Friedrich Seesselberg sehr beherzigenswerte Winke über die Forschungsmethode in der kirchlichen Kunst bei. Der Verfasser, selbst Künstler, wies auf den Einfluß hin, welchen die Vorbildung und die speziellen beruflichen oder wissenschaftlichen Neigungen auf die Resultate ausüben, die der einzelne Forscher sucht, und legt dar, daß unter Umständen rein technische oder aber in andern Fällen liturgische und ikonographische Neigungen die anderweitigen Faktoren, die im praktischen Kunstschaffen mitwirken, zu gering einschätzen lassen. Wir müssen schon sagen, daß die nach innerem Drang arbeitende Künstlerphantasie in Gefahr ist, nicht selten von der konstruierenden Wissenschaft verkannt zu werden. — Johann Graus berichtet über die Kirche St. Marein bei Sechau, die im Gemeinderaum eine praktische zweischiffige Anlage aufweist. — Einer jetzt dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin einverleibten Portal-Lunette Luca della Robbias mit der Darstellung der von Engeln verehrten Madonna mit dem Kind widmet Wilhelm Bode warme Worte. — Ernst Neeb erzählt eine sehr hübsche Episode aus der Geschichte der Augustinerkirche in Mainz; sie gestattet uns »einen Einblick in die Anschauungen sowie in das Leben und Treiben der Kunsthandwerker aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« (S. 189). Ähnliche Beschwerden, wie sie damals zwei ehrsame, aber nicht gerade bescheidene Mainzer Stukkatoren gegen einen vom Prior der dortigen Augustiner von auswärts herbeigerufenen Standesgenossen vorbrachten, stehen auch heutzutage nicht vereinzelt da. Der verklagte Prior gab der Regierung eine gesalzene Antwort. — Gegenwärtig versucht die Kunstwissenschaft in alle Rätsel einzudringen, welche die Sixtinische Kapelle zu lösen gibt; es sei nur an die umfassenden Arbeiten von Justi, Steinmann, Wölfflin erinnert. Besonders die Deutung der in früherer Zeit weniger beachteten Lünettenbilder Michelangelos bietet den Gelehrten Schwierigkeiten. Martin Spahn geht in einer Abhandlung (S. 197 ff.) auf die beiden von Michelangelo gemalten und von ihm 1534 seinem jüngsten Gericht geopferten Lünettenbilder an der Altarwand näher ein; nach ihm stellten sie das Opfer Abrahams und die Passahnacht dar (vgl. dagegen Groner in Heft 8 unserer Zeitschrift, S. 181—182). — Auch Heinrich Weizsäcker beschäftigt sich mit den Schöpfungen Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, indem er für die Erklärung der architektonischen Anordnung der ganzen Komposition das Projekt des Meisters zum Grabmal Julius II. beizieht. — Paul Kaufmann widmet dem offenbar hochbegabten Maler Niederee, der noch nicht 23 Jahre alt 1853 starb, warme Worte. — Anton Jos. Endres macht die Leser mit Abt Ambrosius Mairhofer von St. Emmeram in Regensburg bekannt, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts daselbst wirkte. Insbesondere wird des näheren über einen im Besitz der protestantischen Wohltätigkeitsstiftungen der Stadt Regensburg befindlichen musikalischen Manuskriptband berichtet, der dem genannten Abt seinen Ursprung verdankt und einige für die Regensburger Buchmalerei bedeutsame Blätter enthält. Auch der Turm von St. Emmeram und der Kaiserbrunnen wurden unter Abt Mairhofer geschaffen. — Über eine elegante Grabtafel des Erzbischofs Albrecht II. von Mainz, die dem Kunstgewerbe-Museum zu Berlin einverleibt wurde, schreibt Julius Lessing. — Die Klosterkirche Seeon in Oberbayern besitzt ein kostbares Hochgrab, das zwischen 1395 und 1400 entstand. Diese bedeutende Plastik wird von Philipp M. Halm einer scharfsinnigen und begeisterten Würdigung unterzogen. — Anknüpfend an die schreckliche, barbarische Verwüstung deutscher Monumente durch die Franzosen 1689 schildert Eugen Kranzbühler, wie unter den größten Opfern der Dom zu Worms im 18. Jahrhundert zunächst wieder gebrauchsfähig gemacht und dann künstlerisch eingerichtet wurde. — Strzygowski, der gelehrte Vorkämpfer für die Anschauung, daß die Wurzeln der sogenannten romanischen Kunst zunächst auf griechisch-orientalischem Untergrund zu suchen sind, legt dar, daß der Diokletianspalast in Spalato ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande war. Dabei fließen manche Probleme in geistreicher Behandlung mit ein, so die Erklärung der Erhöhung des Interkolumniums und der entsprechenden neuen Kapitellform aus dem Drange nach der Höhe (S. 327), ferner die Erklärung des Ciborium-Altares aus einem vom Orient stammenden Grabmälertypus, für den noch Beispiele in Nordafrika bekannt sind. Der Palast in Spalato wird als Nachahmung des von Gallienus begonnenen und von Diokletian vollendeten Kaiserpalastes zu Antiocheia in Syrien gekennzeichnet und ist also eine Frucht der Kreuzung von Hellas und Orient. — Einen Beitrag zur Ikonographie der heiligen Katharina von Alexandrien und zur Geistesgeschichte des späteren Mittelalters liefert Joseph Sauer, indem er der Entstehungsgeschichte der »Vermählung« dieser Heiligen mit dem Christkind nachforscht, ein Thema, das nachmals sehr beliebt wurde und den Malern nur sympathisch sein konnte. Der Autor kommt zu dem Resultat: »Das Motiv des Sposalizio hat sich aus zwei Elementen entwickelt, aus der mystischen Betrachtung der Geburt des Erlösers, bei der die menschliche Seele als Braut sich dem Neugeborenen hingibt, und aus der symbolischen Auffassung der Heiligen als Braut Christi« (S. 349). — Drei Mainzer Hallenkirchen beleuchtet Baum. — Wertvolle Beiträge zur Baugeschichte des Bamberger Doms liefert Franz Friedrich Leitschuh. — Konrad Lange verbreitet sich über ein aus Mühlhausen am Neckar in die Stuttgarter Galerie übertragenes Altarwerk v. J. 1385. Auf S. 423, Zeile 13 ist wohl statt Vere ancilla zu lesen: Ecce ancilla, und darunter: verbum tuum. — Fritz Geiges, eine Autorität auf dem Gebiete der Geschichte und Praxis der Glasmalerkunst, bekämpft irrige Anschauungen über die Grenzen dieser Technik. Im Anschluß an einen Ausprach Henry Holidays »all good work is modern work, when it is produced« verteidigt Fritz Geiges am Schluß des anregenden Artikels seine eigene künstlerische Richtung mit den Worten: »Die Anerkennung dieser Wahrheit setzt sich meines Erachtens aber durchaus nicht in Widerspruch mit der Befolgung einer gewissen retrospektiven Kunsttätigkeit, sofern diese ihr Ideal nicht in sklavischer Nachahmung erblickt, welche nur dort ihre Berechtigung hat, wo es gilt, durch unmittelbaren Anschluß an Vorhandenes die Einheit des Ganzen zu wahren«. — Die in ihrer Art hohe Kunst Geiges' fußt auf dem Mittelalter; er ist aber der einzige lebende Künstler, der in dem sonst so inhaltreichen Prachtwerk vertreten ist. Das möchte man wie eine Lücke

empfinden, wenn man glaubt, aus manchen Anzeichen schließen zu dürfen, daß Prälat Schneider auch der Kunst der Gegenwart seine Sympathie nicht versagte.

S. Staudhamer

Die Galerien Europas. Neue Folge. E. A. Seemann in Leipzig. Subskriptionspreis pro Lieferung 2 M., Einzelpreis 3 M.

Jede Lieferung enthält fünf große Reproduktionen in Dreifarbendruck. In diesem Jahre sollen 20 Lieferungen zur Ausgabe kommen. Bis jetzt liegen uns vier Lieferungen mit schön ausgeführten Bildern aus der Eremitage und der Akademie in St. Petersburg vor, nach J. van Ruisdael, van Dyck, Jan Steen, Raffael, Ostade, Millet, Gérôme, Ziem, Isabey, Daubigny, Frans Hals d. Ä., Tizian, Poussin, Rubens, Potter, Troyon, Decamps, Delacroix, J. Vernet, Gallait. Die Betrachtung dieser billigen Blätter, deren Originale bei ihrer weiten Entfernung so wenigen deutschen Kunstfreunden zugänglich sind, gewährt einen großen Genuß.

Matthias Grünewald, Der Isenheimer Altar. Herausgegeben von Max J. Friedländer. F. Bruckmann A.G. in München. In Mappe 120 M.

Das herrliche Genter Altarwerk der Brüder van Eyck fand längst jene hohe Begeisterung, welche ihm als einer der vornehmsten Schöpfungen der christlichen Kunst gebührt. Dagegen schenkten selbst die kunstliebenden Kreise einem andern großartigen Altarwerk, das einen Glanzpunkt der deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters bedeutet, bis in die neueste Zeit wenig Beachtung. Die Ursache hierfür ist wohl weniger darin zu suchen, daß diese Schöpfung fern von den großen Kunst- und Verkehrszentren liegt, als in der herben und ungewöhnlich scharf ausgeprägten Eigenart des Meisters, des Matthias Grünewald. Der Altar wurde um 1500 im Antoniuskloster zu Isenheim am Fuße der Vogesen aufgestellt. Es war ein großer Wandelaltar. War er geschlossen, so sah man die gewaltige Komposition des Christus am Kreuz mit Maria, Johannes Ev. und Magdalena auf der einen und Johannes dem Täufer auf der andern Seite; daneben St. Sebastian und Antonius der Einsiedler. Einmal geöffnet zeigte der Altar als Mittelbild die Madonna mit dem Kind und ein Engelkonzert, dann zu beiden Seiten Mariä Verkündigung und die Auferstehung Christi. Wurde der Altar nochmal geöffnet, so erschienen in der Mitte die Holzskulpturen St. Augustin, Antonius und Hieronymus, darunter Christus mit den Aposteln, ferner in den Flügeln die Gemälde: Antonius und Paulus im Gespräch, sowie die Versuchung des hl. Antonius. An der Predella war die Beweinung Christi. Der Altar ist leider zerstückelt und seine wesentlichen architektonischen Teile sind nicht mehr vorhanden. Aber die Bilder sind tadellos erhalten und bilden einen kostbaren Schatz des Museums in Kolmar.

Die Bedeutung Grünewalds liegt vornehmlich in der Farbe, weshalb man nur aus farbigen Reproduktionen eine richtige Vorstellung seiner eigenartigen Stellung in der gleichzeitigen Kunst erlangt. Diesem Bedürfnis kommt die vorliegende Bruckmannsche Publikation entgegen, da sie in großen, wohlgelungenen Faksimiledrucken (Bildgröße der beiden Hauptbilder 55 : 48,5 cm) die Farbenglut und mächtige Stimmung der Isenheimer Altartafeln zur Geltung bringt. R.

M. Mayr, Der jetzige artistische und gewerbliche Rechtsschutz und seine praktische Ausnützbarkeit durch bildende Künstler, Kunstgewerbetreibende, Photographen, Ingenieure, Techniker, Werkmeister, Erfinder usw., umfassend die Bestimmungen des neuen deutschen Kunst- und Photographieschutzgesetzes, des internationalen Kunstschutzes, des Geschmacksmuster-, des Patent-, Gebrauchsmuster- und Warenzeichengesetzes usw. mit Erläuterungen. 132 Seiten. Preis broschiert M. 1.80. Erschienen im »Hans Sachs-Verlag« (Otto Schmidt-Bertsch), München XXXI.

Vorstehender ausführlicher Titel gibt schon eine Übersicht über die in dem Büchlein behandelte Materie. In den interessierten Kreisen dürfte zur Vermeidung der Rechtsunsicherheit eine klare Zusammenstellung der seit 1907 geltenden Bestimmungen willkommen sein, da das neue Gesetz einige Änderungen brachte. R.



ZEITSCHRIFTENSCHAU

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Jahrg. 1907. Heft III und IV (Juli—Dezember) — Die fränkischen Epitaphien im 14. und 15. Jahrhundert (Dr. E. Redslob). — Beiträge zur Geschichte des Bildnisses (G. v. Bezold). — Silbervergoldetes Monile (Dr. E. Redslob). — Ein Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch (Dr. Fr. Traugott Schulz). — Die Holzmöbel des Germanischen Museums. X. (Dr. Hans Stegerann).

Archiv für christliche Kunst. XXV. Jg., Nr. 8 bis 12. — Joseph Wannenmacher, Maler (R. Weser). — Glasfenster für ärmere Kirchen (L. Baur). — Der Umbau der Dreifaltigkeitskirche in Ludwigsburg (F. X. Mayer). — Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayerischen Kreises Schwaben (A. Schröder). — Ein neuer Altarleuchter. — Ausstellung von Paramenten aus Oberschwaben in Ravensburg (Kurt Schmidt). — Neue Krippendarstellungen (L. Baur). — — XXVI. Jg. N. 1 bis 4. — Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst (Dr. Ludwig Baur). — Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus (Fischer). — Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern (Anton Groner). — Die Stuppacher Madonna Grünewalds (K. Lange).

Zeitschrift für christliche Kunst. XX. Jg. Heft 7 bis 12. — Krankenversehgefäß aus 1499 (Schnütgen). — Der Madonnenmeister. Ein sienesisch-florentinischer Trecentist (Oskar Wulff). — Ein gotischer Kreuzweg (Andreas Schmid). — Eine Monstranz Kölner Herkunft in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim (Jos. Braun. — Die Mitra des Jakob von Vitry (J. Greven). — Ciborium des XIV. Jahrhunderts (Schnütgen). — Alte Glasgemälde im Dom zu Xanten (Heinrich Derix). — Mittelalterliche Maschenarbeiten (J. Braun). — Der Kölner Goldschmied Hermann Lerker (H. Keussen). — Monstranz der spätesten Gotik (Schnütgen). — Die Erweiterungsbauten der Stadtpfarrkirche zu Leobschütz und der Pfarrkirche zu Friedrichsberg (Max Hasak). — Die Wage der Gerechtigkeit (E. v. Moeller) — Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein (Schnütgen). — Grenzen der christlichen Kunst (K. Bone). — Konrad Witz und die Biblia Pauperum. — Zwei Gobelinkissendecken des 15. Jahrhunderts (Schnütgen). — Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg (J. Bachem). — Romanische Emailscheibe und Bergkristallrequiar (Schnütgen). — — XXI. Jg., H. 1. — Spätgotischer Holzkruzifixus mit Maria- und Johannesgruppe (Schnütgen). — Die Stadtpfarrkirche zu Haslach (J. Schroth). — Ein mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg (Kolberg). — Der Kruzifixus in der Gotik (G. Schönermark). — — Heft 2. — Vier Kölnische Reliquienbüsten der Hochgotik (Schnütgen). — Die Pfarrkirche zu Wildenburg (Arntz). — M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschneidekunst (Schreiber).

Redaktionsschluß: 15. Juni

BILDHAUER ANTON HESS

Der Professor am Kgl. Polytechnikum zu München Anton Heß begeht am 20. August den 70. Geburtstag. Heß ist ein Münchener, der vierte Sohn des berühmten Historienmalers Heinrich von Heß, von dem die Ausmalung der Allerheiligenkirche und der Basilika St. Bonifaz zu München stammt. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er im Atelier des Professors Kaspar Zumbusch, der später (1873) nach Wien übersiedelte. Die Figuren St. Severin und Friedrich der Siegreiche am (alten) Nationalmuseum zu München waren seine ersten selbständigen Arbeiten. In den Jahren 1866—1868 weilte der Künstler in Italien, wo die erste Idee zu einem fast vollrund gearbeiteten Relief entstand, das die Madonna mit dem göttlichen Kind verherrlicht (Abb. in der 2. Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst). Nach seiner Rückkehr führte er in München verschiedene größere Aufträge aus, so die »vier Bürgertugenden« am Balkon des Rathauses, die Athenegruppe und zwei Figuren am Wilhelmsgymnasium, zahlreiche Grabdenkmäler für Münchener und auswärtige Friedhöfe, die »Fakultäten« an der Universität in Erlangen, die Madonna an der Heiligen-Geistkirche und die Kalkstein-Statue des hl. Franziskus (Abb. s. Jahresmappe 1904) und des hl. Fidelis von Sigmaringen an der Kapuzinerkirche St. Anton zu München. 1894 entstanden die Evangelistenfiguren für den Hochaltar in St. Benno zu München. Eine Immaculata (Abb. in der 5. Jahresmappe der D. G. f. chr. Kunst) schuf Anton Heß in Kalkstein für die verstorbene Frau Erbprinzessin von Thurn und Taxis. Seitdem gingen noch aus seiner Hand hervor ein kolossaler Kruzifixus in Bronze für den neuen protestantischen Friedhof in Regensburg, ein lebensgroßer Auferstandener in Bronze für ein Grabdenkmal in Aichach, ein großes Marmorrelief des Auferstandenen für eine Grabkapelle in Kronach, eine Madonna mit Kind (Bronze) für den südlichen Friedhof in München.

In der jüngsten Zeit entstanden: die Büste des Obermedizinalrats von Braun (1905), das Calgiermonument im neuen Friedhof zu Kempten (1906), ein Madonnenrelief, ein Christus in Marmor für das Mausoleum des Herrn von Haniel bei Schloß Haimhausen, Muse mit Genius (Relief), König Ludwig I. für das neue Münchener Rathaus (1906), zwei Figuren für das Kreisarchiv in Bamberg.

Im Jahre 1875 wurde der Künstler als Professor für figürliche Plastik an die Kunstgewerbeschule berufen und von da hinweg wurde er 1900 zum ordentlichen Professor für Plastik an der Technischen Hochschule in München ernannt. Auch an hohen Auszeichnungen fehlte es dem Künstler für seine rege und bedeutende Tätigkeit nicht. Wir wünschen dem trefflichen, edlen Meister ein noch recht langes Wirken im Dienste einer erhabenen Kunst.

S.

AUSSTELLUNG DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet periodische Ausstellungen von Werken christlicher Künstler, um das Schaffen einzelner vorzuführen oder in ausgewählten Kollektionen eine Übersicht über verschiedene Schaffensgebiete der christlichen Kunst zu geben. Ihr Arbeitsgebiet ist so groß und christliche Künstler sind es so viele, daß immer wieder Neues geboten werden kann. Man muß nur versuchen, diese Veranstaltungen recht interessant zu gestalten. Was kann außer Plastik und Malerei noch geboten werden? Wir denken an Vorführungen von Paramenten, an das weite, große Gebiet der Graphik und der christlichen Buchkunst, an christliche Hauskunst, eine Ausstellung von hübschen Krippen und anderen Dingen fürs Haus — besonders zur Weihnachtszeit. Mit der gegenwärtigen Veranstaltung ist man auf diesem Wege einen guten Schritt weiter gegangen. Man zeigt Malerei und Plastik in ihren mannigfaltigen Formen, Arten und Materialien. Die Plastik ist besonders reich vertreten. Sie ist durchaus nicht bloß hohe, monumentale Kunst; sie vermag sich ebenso den verschiedenen Bedürfnissen anzupassen wie die Malerei. Die Kleinplastik insbesondere schafft Werke, die unserer Umgebung zum Schmuck und zur Zierde gereichen; reich und mannigfaltig ist der Ausdruck der Plastik in ihren verschiedenen Werkformen und in dem fast unerschöpflichen Stoffgebiet der christlichen Kunst. Welche Fülle von plastischen Motiven bietet allein schon das Leben Jesu dar!

Valentin Kraus hat das Modell seiner in Marmor ausgeführten und vom bayerischen Staat erworbenen Erlöserfigur ausgestellt. Das Gipsmodell zeigt die eindrucksvolle Formensprache des Kraus'schen Werkes, erreicht aber naturgemäß nicht die volle Wirkung des Marmors.

Eine Plastik von großzügiger tektonischer Formgebung ist ein von Professor Georg Busch entworfenes und ebenfalls in Stein ausgeführtes Grabmal. Christus sitzt inmitten einer Schar von Armen, Mühseligen und Beladenen. Der Künstler hat seiner Komposition die Worte der Schrift zu Grunde gelegt: »Was ihr dem Geringsten meiner Brüder getan, das habt ihr mir getan«. Es ist das Grabmal einer Wohltäterin, das in Diessen am Ammersee aufgestellt ist. Man denkt dabei an jene schönen und prächtigen Epitaphien, Kenotaphien und Grabmale früherer Zeiten.

Einen ausgesprochen dekorativen Charakter haben die von Heinz Schiestl ausgeführten Kreuzwegstationen; sie kommen in der architektonischen Umgebung der Kirche zu Würzburg, für die sie geschaffen sind, ausgezeichnet zur Geltung. Schiestl beherrscht die Formensprache der alten Stile so sicher, daß er ebenso gut für eine gotische Kirche wie für Renaissance-, Barock- oder Rokoko-Kirchen arbeiten könnte. Der Beschauer hat bei diesen Arbeiten Gelegenheit, die verschiedene Ausdrucksweise im Relief wahrzunehmen, welche Wirkungen z. B. durch ein flach gehaltenes Relief erzielt werden und wie sich z. B. ein Hochrelief dem Auge präsentiert. Das Grabmal von Busch ist in Hochrelief, die Stationen von Schiestl sind es ebenfalls, sie sind aber sowohl in ihrer Behandlungsweise wie im Material sehr verschieden von

Reliefs wie Schädlers Flachrelief eines Christuskopfes oder Kuolts Christus als Kinderfreund oder die Bronzereliefs von Fuchs. Letztere zeigen eine sehr malerische Behandlung und eine reiche und glückliche Erfindungsgabe. Bei den Werken der Kleinplastik, die für unsere nächste Umgebung geschaffen sind, spielen gewisse Größenverhältnisse eine Rolle. Statuen dürfen kaum über einen Meter Höhe erreichen, wenn sie für die Nahbetrachtung noch geeignet erscheinen wollen. Auch die formale Behandlungsweise ist an gewisse Maßstäbe gebunden. Die realistische Behandlung des Kruzifixus von Josef Myslbeck eignet sich für die Größe von etwa 60—70 cm sehr gut. Dieselbe Behandlungsweise bei einem Christus am Kreuze, der für eine große Hallenkirche bestimmt wäre, würde Anstoß erregen. Diese Formensprache verliert, in einen größeren Maßstab übertragen, an Bestimmtheit, Klarheit, Deutlichkeit Ganz den Größenverhältnissen unserer nächsten Umgebung angemessen sind die Kleinplastiken von Busch, Scheel, Müller, Moest, Wallisch. Busch hat ein für die statuarische Darstellung sehr geeignetes Motiv, die Statuette eines meditierenden Mönches geschaffen; der gelungene Ausdruck innerer Konzentration bewirkt auch im Äußeren, in Stellung und Haltung des Körpers vollkommene Ruhe — und in der Einzelheit der Statue ein in sich geschlossenes Sein. Müller geht in der Darstellung des hl. Franziskus von Assisi einen Schritt weiter; der Körper des Heiligen ist in ruhiger Haltung dargestellt, aber die Arme sind leise bewegt, besonders durch die Gebärde der segnenden Hände. Moest zeigt den Troubadour der Gottesminne in der ganzen Lebhaftigkeit seines liebeglühenden Wesens. St. Franziskus hat seine Arme ausgestreckt und mehrere buntgefiederte Vöglein sind herangeflogen und haben sich zutraulich darauf niedergelassen. Die beiden Statuetten sind in Holz geschnitzt und leicht mit Farben getönt und bemalt. Die Statuette von Wallisch, eine Darstellung des jugendlichen Johannes des Täufers, ist für die Ausführung in Bronze berechnet. Die in Lindenholz geschnitzte hl. Familie von Scheel löst das schwierige Problem, mehrere Figuren in eine einheitliche plastische Gruppe zusammenzuschließen. Diese Gruppe der hl. Familie, die auch schon durch Abbildung in einer Jahresmappe bekannt geworden ist, ist christliche Hauskunst im besten Sinne.

Die Malerei nimmt in dieser Ausstellung keinen breiten Platz ein; sie beschränkt sich nur auf wenige Werke, auf die Kopien von Schulz nach Perugino und Fra Angelico, Kuttruffs Kopie nach Dagnan-Bouveret, Reinholds Pietà und Rudls Mariä Verkündigung.

Wenn man sagt, daß dieses eben genannte Bild die Nähe der alten Meister verträgt, ist wohl auch schon das Beste darüber gesagt worden. Reinhold versucht, den schon so oft und vielseitig behandelten Stoff der »Pietà« in moderner Weise zu behandeln, modern insofern, als er dabei vor allem die farbige Erscheinung der Dinge im Auge hat. Das rein Malerische erscheint uns auch am besten gelungen; aber auch in der Komposition wird ein Zug nach ernster großer Auffassung sichtbar — man wird an ein Freskobild erinnert.

Die Ausstellung enthält noch verschiedene Dinge, die dem Besucher Freude machen werden. Wer sich auf dem Gebiete der christlichen Kunst der Gegenwart orientieren will, tut gut, sie fleißig zu besuchen. Freunden der christlichen Kunst soll sie nach und nach unentbehrlich werden.

A. H.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Aachen. Eine äußerst wertvolle Neuerwerbung gelang dem Direktor des städt. Suermondt-Museums, Dr. H. Schweitzer, durch den Ankauf eines Flügelaltares aus der Kirche von Almens (Graubünden). Dieser ist eine charakteristische süddeutsche Arbeit aus der Zeit um 1490 und mit der alten Bemalung gut erhalten. Der Mittelschrein, mit zierlichem, spätgotischem Distelornament, beherbergt drei Freifiguren vor gemustertem Goldgrund, die Gottesmutter mit dem Kinde und die etwas kleineren Figuren der Apostel Andreas und Johannes. Auf den Innenseiten der Flügel treten je zwei Reliefs, links der Tempelgang Mariä und die Geburt Christi, rechts die Verkündigung und die Anbetung der hl. drei Könige auf, alle Szenen mit einer Fülle feinsinniger Einzelzüge ausgestattet. Oben schließen die äußerst realistisch gegebenen Halbfiguren der Propheten Jesaias und Jeremias ab, während den Schrein oben ein hl. Bischof und der hl. Sebastian krönen. Die Predella ist mit den Halbfiguren der hl. Margareta und Barbara sowie der Apostel Jakobus und Johannes geschmückt, die in der Mitte das Tabernakel zur Aufnahme der Monstranz einschließen, eine für die Entstehungszeit noch seltene Anordnung. Die Gemälde des geschlossenen Altares bieten auf der Rückseite die Marter der hl. Ursula und der hl. Zehntausend, auf den Flügeln links das Martyrium des hl. Andreas und die Begegnung unter der goldenen Pforte, rechts das Martyrium des hl. Veit und die Heimsuchung Mariä. Die Skulpturensammlung des Museums, die seit dem Ankauf der Sammlung Moest eine der bedeutendsten ist, hat durch den Altar ein neues Glanzstück erhalten.

E. V.

Haslach im Kinzigtal (Schwarzwald). Für die hiesige, von Architekt Hans Schroth (Karlsruhe) neuerbaute Stadtpfarrkirche hat Professor Kaspar Schleibner soeben fünf Deckenbilder aus dem Leben des hl. Bischofs Arbogast, des Kirchenpatrons, fertiggestellt. Die Bilder sind in Kaseintechnik ausgeführt. Das Hauptbild verherrlicht den hl. Arbogast als Wundertäter und Fürbitter; in vier kleineren Bildern sind Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt. Haslach ist der Geburtsort des Stadtpfarrers in Freiburg Heinrich Hansjakob, dessen Porträt der Künstler denn auch auf dem figurenreichen Hauptbild im Gefolge St. Arbogasts anbrachte.

Karlsruhe. Am 25. Juni starb der Bildhauer Professor Fridolin Dietsche, dem der Großherzog das Reiterstandbildnis Karl Wilhelms, des Gründers von Karlsruhe, übertragen hatte. Das Modell ist fertig. »Die christliche Kunst« veröffentlichte im III. Jahrgang, S. 232, von ihm die Statuette Hansjakobs.

Denkmal für Franz Festing. Das Grabmal, von dem wir in Heft 3, Beilage S. 30, berichteten, ist nun fertig und war vom 9. Juli an acht Tage im Ausstellungslokal der Gesellschaft für christliche Kunst zu sehen. Näheres folgt im 12. Heft.

Professor Gebhard Fugel hat kürzlich ein Gemälde des hl. Abendmahls vollendet, das sich gegenwärtig auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast befindet und eine neue, von der bekannten Darstellung aus des Meisters früheren Jahren abweichende Komposition aufweist.

Ein Künstlererholungsheim wird vom Münchener Künstlerunterstützungsverein errichtet. Zu diesem schönen Zweck wird die herrlich gelegene Burg in Neuburg am Inn bei Passau (Niederbayern) instand gesetzt. S. Kgl. Hoheit der Prinzregent spendete dazu 5000 M.

BÜCHERSCHAU

Sybel, Ludwig von. Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rekto-

ratsrede. (Marburger akad. Reden 1906. Nr. 16.) Marburg N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung 1906. [illegible] S. Preis 50 Pfg.

Sybel, Ludwig von. Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. Erster Band. Einleitendes. Katakomben. Mit vier Farbtafeln und [illegible] Textbildern. Marburg in Hessen. N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. 1906. VIII und 308 S. gr. 8°. Brosch. M. 7, geb. M. 8,50.

1. Eine phantasievolle Rede als Einleitung in Archäologie und moderne Weltanschauung. Von altchristlicher Kunst handelt eine Seite (S. 11). Der Verfasser erwarb sich besonders durch Neuprägung verschiedener termini um die deutsche Sprache Verdienste: Israëlitismus, die alten Christianer, Mythoid! Nebenbei spricht er mit Selbstbewußtsein den Satz aus: »Die christliche Antike als Ganzes wird meines Wissens nur an unserer Alma mater Philippina (in Marburg) im Rahmen der klassischen Altertumswissenschaft gelehrt«, den wir in einem eigenen Buche auch teilweise verkörpert vor uns haben.

2. Über das Werk »Christliche Antike« kann man noch kein abschließendes Urteil abgeben, da vorerst nur Einleitendes geboten wird. Der Verfasser sucht die altchristliche Kunst vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus zu betrachten. Der Gedanke ist an sich glücklich. Dennoch scheint ihm vorerst die Durchführung nicht in einer Weise gelungen zu sein, wie man sie gerne wünschte. Der innere Zusammenhang zwischen den vorausgeschickten religionsgeschichtlichen Partien (Die Jenseitsgedanken des Altertums, S. 38 ff.; Parkdarstellungen, S. 160 ff.) und den nachfolgenden Erklärungen der Katakombenbilder ist zu lose; man sieht nicht den Kausalnexus, der beide verbindet. Die Deutung des Inhalts der Katakombengemälde gipfelt nach von L. von Sybel in den Sätzen (S. 304): »Gott zu schauen, das war der Gedanke des antiken Christen; darum stellen ihn die Gruftmalereien anbetend dar, vor dem Angesichte des Herrn, der ihn aus dem Tode erlöst, wie er soviele schon aus allerlei Not, Todesnot, erlöste, und der ihn in das himmlische Paradies verbringt zum Gelage des himmlischen Bräutigams.« Die Erklärung reicht nicht für alle Arten von Darstellungen aus, immerhin muß mit ihr gerechnet werden. Diese zwei Ideen, die religionsgeschichtliche und die exegetische, sind an dem Buche neu. Alles andere ist eine mehr oder minder glückliche Zusammentragung bereits bekannter Dinge.

Der Titel, so interessant er klingt, ist nach bisher Vorliegendem zu urteilen, nur eine Umschreibung von »Malereien der römischen Katakomben«, wenigstens für diesen Band. Denn »christliche Antike« faßt L. von Sybel im Sinne von dem letzten Verlauf der antiken Kunst in christlicher Ausübung, was hinsichtlich der künstlerischen Betrachtung der christlichen Denkmäler noch nie anders geschah. Dabei hatte der Verfasser, wie es scheint, nur römische und noch einige süditalische Katakomben berücksichtigt.

Der vorliegende erste Band macht gar oft den Eindruck einer christlich archäologischen Enzyklopädie, in der allerlei Heterogenes untergebracht ist. Wer würde zum Beispiel in einem Werke über altchristliche Kunst eine weitläufige Erwiderung (siehe S. 5), über die »gegen die« sogenannte »freie Wissenschaft erhobenen Einwände« vermuten, in welcher (S. 3) gegen konfessionelle Professuren und konfessionelle Studentenverbindungen, gegen den »auswärtigen Souverän, den absoluten Monarchen der internationalen Religionsgesellschaft und seine Agenten« in dem Tone »freier Wissenschaft« gepoltert wird? Wer wird einen Grundriß altisraëlitischer Literatur (S. 23—30) und der Patrologie (S. 30—37), in welchem eine Chronologie der Schriftsteller gegeben ist, in einer altchristlichen Archäologie vermissen, zumal diese »literarischen Quellen« in gar keinem Zusammenhang mit den folgenden Katakombenbildererklärungen gebracht sind? Warum hat der Verfasser nicht auch dazu einen Abriß der lateinisch- und griechisch klassischen Literatur oder einen Überblick über die klassische Archäologie gebracht? Sie wären gerade so gut literarische Quellen oder Vorbilder gewesen, wie die erwähnten Literaturen, zumal ja in der Darstellung der Jenseitsgedanken des Altertums (S. 38 ff.) auch Pindar, Aristophanes, Plato etc. neben den alten Ägyptern, arischen Indern usw. zur Sprache kommen. In diesen Partien leidet der erste Band an ungewöhnlicher Weitschweifigkeit, welche dadurch gesteigert wird, daß in den in Frage kommenden Fachgebieten der Verfasser nur Hospitant ist. Ebenso steht es mit den eigentlich archäologischen Abschnitten über Name und Erforschungsgeschichte der Katakomben, Topographie, Bau derselben, über Anlage der Gräber, über Grabinschriften, lauter Gegenstände, über welche der Verfasser nichts Neues bieten kann, da er nirgends forschend eingriff, sondern nur das in Handbüchern oder von Nik. Müller in trefflicher Weise Gebotene in verminderter Gestalt auf den Markt bringt.

In den folgenden Teilen, über die Malereien der Katakomben, über chronologische Anhaltspunkte zur Datierung der Gemälde, über die verschiedenen Typen der dekorativen und symbolischen Malerei ist er stark von Wilpert abhängig. Er fügt nur zwei chronologische Kriterien hinzu, deren Gültigkeit in der altchristlichen Kunst höchst problematisch ist (Frontstellung der Figuren und Symmetrie der Gruppen), und gibt eine große Auseinandersetzung über Parkdarstellungen als Parallelen zur Darstellung des Paradieses; mit Dank muß anderseits die Übersicht über antike Mahldarstellungen entgegengenommen werden. Die Fractio panis in S. Priscilla erklärt er noch nach Liell (s. meinen Aufsatz hierüber in Historisch politische Blätter, Bd. 137, Heft 5, S. 338 bis 354). Die Erlösungstypen, — Mittel und die Person des Erlösers, werden in einem Abschnitt zusammengefaßt. Dieser Teil schließt mit den Darstellungen der Seligen im Himmel, der Oranten, der Gerichtsbilder und ikonographischen Versuchen über Christus- und Apostelbilder. Leider ist ihm das Buch von Weis-Liebersdorf und die sich daran angeschlossene Kontroverse unbekannt geblieben. Ein letzter Abschnitt behandelt die Syntax der figürlichen Typen, wobei der Verfasser zu seinem großen Unglück lokale Gesichtspunkte als Einteilungsgrund nahm: Verzierung an Wand- und Nischengräbern, in Kammern, Einzelfiguren, als ob Gemälde über oder an Wandgräbern nicht auch zu Zyklen in Krypten zur Verwendung gekommen wären. Dieser Abschnitt muß als vollkommen verfehlt bezeichnet werden. Zum Schlusse sind noch Darstellungen aus dem Gewerbeleben angefügt, da sie nichts »spezifisch Christliches« bieten. »Daher haben wir hier nicht bei ihnen zu verweilen«. Gerade hier hätte man einsetzen müssen, um das Thema fruchtbringend zu gestalten. Hieran anschließend hätten für die verschiedenartigsten Darstellungen Parallelen aus antiker Kunst gewonnen werden können; an dem Aufkommen dieser und anderer Typen in der christlichen Kunst hätte man ein vorzügliches Kriterium gehabt, um die Renaissance des 4. Jahrhunderts hervortreten zu lassen.

Es fehlt dem ersten Bande vor allem die geschichtliche Auffassung. Er zeigt keine Ahnung und keinen Versuch zur Aufstellung einer Entwicklung der Typen; dadurch geht das Interessanteste verloren. Das Wiederaufleben antiker Vorstellungen und Kunst im vierten Jahrhundert, die Aufnahme heidnischer Ideen und deren Verkörperung in derselben Zeit hätten vom Standpunkt der »freien Wissenschaft« herausgehoben werden müssen. Dazu gehört aber mehr Kenntnis literarischer Parallelen und altchristlichen Lebens, als der Verfasser besitzt. Dieses Gebiet kann kein bloßer Archäologe bearbeiten, es gehört dazu ein geschulter Theologe, der sich mit Liebe

in die altchristliche Zeit vertieft, nicht bloß ein Interessent, welcher dilettantenhaft auch einmal etwas schreiben will. Sein Leitstern, den er gegenüber voreingenommener konfessioneller Forschung, welche er sich in Gedanken ausmalt, aufstellt: »Mögen die Toten ihre Toten begraben, wir folgen dem Wege des wissenschaftlichen Lebens«, klingt wie Ironie, wenn man den Inhalt des Buches betrachtet. Einige kurze Bemerkungen und Berichtigungen seien noch beigefügt. S. 18 grenzt der Verfasser das Altertum mit Justinian ab. Allerdings hat auch K. Krumbacher seine byzantinische Literaturgeschichte mit Justinian begonnen; allein in der altchristlichen Kunst des Westens gibt es keine so festen Anhaltspunkte. Entweder muß mit dem 4. Jahrhundert (ungefähr 300 bis 310) als letzte Schaffensperiode im Niedergang abgeschlossen werden; dann ist das 4. Jahrhundert in Technik und Neubelebung des Bildervorrates eine Renaissance; oder es muß diese Nachantike bis zum 6. bis 7. Jahrhundert ausgedehnt werden, da bis in diese Zeit da und dort noch klassischer Geist weiterlebte. Ich ziehe erstere Abgrenzung vor, weil mit Konstantin, ja schon etwas vor ihm in gesteigerter Form der Osten in der Typik der westlichen Kunst sich geltend macht und überall hauptsächlich in südgallische, oberitalische, dalmatinische neben der römischen und ravennatischen Kunst einschleicht. Der Verfasser kennt nicht die Probleme, welche durch Strzygowski schon seit langer Zeit in den Mittelpunkt gestellt wurden. Er erwähnt nicht einmal dessen Namen, soviel ich ersah; auch hat er ihn nicht ins Register eingetragen. Zu S. 21 muß ich entschieden dagegen Protest erheben, daß der Katholik in der geschichtlichen Forschung grundsätzlich an die Dogmen der Kirche gebunden ist. S. 37 und 132 bis 139 sind die Grabinschriften in einer Dürftigkeit behandelt, daß man im Vergleich mit den Abschnitten in den archäologischen Handbüchern fragen muß: ad quid? Zu den Erlösungstypen aus dem Danielbuch (S. 211 f.) wäre die heute noch erschöpfende Zusammenstellung der Denkmäler von C. Julius, Die griechischen Danielzusätze, Freib. 1901, 133—140 anzumerken; S. 242, Anm. 1, lies statt Gras: Goar, wie der Verfasser des großen Euchologiums heißt. S. 251: Die messianische Erklärung der Isaiasstelle 1, 3 (Habakuk 3, 2) findet bereits im 4. Jahrhundert in Malerei wie Plastik ihre Verkörperung, indem Ochs und Esel neben der Krippe stehen. Die Sarkophagdarstellungen, wie auch das Gemälde in S. Sebastiano (saec. IV. exeunt. Wilpert 202) sind älter als das apokryphe Matthäus-Evangelium. Immerhin mag das Buch zur Orientierung infolge der zahlreichen Literaturangaben Dienste leisten. Wir sind nach dieser Einleitung auf die Fortsetzung sehr gespannt.

München. Theodor Schermann

Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Eine psychologisch-historische Studie über die Anfänge der abendländischen Religions- und Kulturspaltung. Von Martin Spahn. Mit 37 Abbildungen und einer Beilage. Berlin 1907, G. Grote. Preis M. 8.

Der Schwerpunkt der geistvollen Darlegungen Spahns liegt in dem Nachweis, wie einerseits Michelangelo mit Julius II. und seinem Kreise, und anderseits das Werk des Künstlers mit »der Psyche des gleichzeitigen Kult- und Geisteslebens« verbunden war. Spahn ist sich dabei der Gefahr wohl bewußt, welche dem Manne der Wissenschaft auf dem Kunstgebiet stets droht, nämlich künstlerische Absichten nach wissenschaftlichen Empfindungen umzudeuten. Was uns zumeist veranlaßt, das Buch warm zu empfehlen, ist die hingebende Liebe, mit welcher Spahn dem Seelenleben Michelangelos und den künstlerischen wie geistigen Schönheiten des Deckengemäldes der Sixtinischen Kapelle nachging und mit der er den Leser zu erfüllen versteht. Freilich, so ein großes Kunstwerk ist wohl das Ergebnis der gesamten Seelentätigkeit seines Schöpfers, aber in erster Linie muß es aus der engeren, eigentlich künstlerischen Veranlagung des Meisters erklärt werden; andere Faktoren kommen erst in zweiter Reihe. Daß einem Manne von der architektonischen, plastischen und malerischen Begabung Michelangelos die Zumutung, sich im Angesichte der gewaltigen Fläche der Decke fraglicher Kapelle mit der Darstellung von zwölf Einzelfiguren zu begnügen, armselig erschien, darf uns nicht wundernehmen, zumal wenn wir noch weiter bedenken, daß die Seitenwände mit großen, figurenreichen Historien bedeckt sind und die unbedeutenden Papstbilder einen Künstler nicht einladen konnten, darüber nochmal Einzelfiguren zu malen. War aber einmal der nicht so fernliegende Gedanke, die Decke mit figürlichen Malereien zu schmücken, aufgenommen, so bestand die nächste Geistesarbeit darin, auf Grundlage der ganzen Raumgestaltung die natürlichste, für die architektonische und malerische Gesamtwirkung günstigste Teilung der Fläche zu finden. Stets wird die kunstverständige Welt dem Künstler höchste Bewunderung zollen, daß er diese Aufgabe ebenso sachgemäß wie phantasievoll, ja einzig genial löste. Was den Inhalt des darzustellenden Zyklus — denn es kam doch nur eine innerlich zusammenhängende Reihenfolge von Themen in Betracht — betrifft, so brauchte Michelangelo nicht lange zu suchen, und man mag was nur immer sagen, er durfte es nicht, sondern mußte an die vorhandenen Bilderreihen anknüpfen, wollte er nicht einen unverzeihlichen Mißklang in die Kapelle bringen. Er konnte höchstens an eine Fortführung der neutestamentlichen Szenen denken, wie sie später durch die Tapeten Raffaels erfolgte, wenn er wirklich nicht das Nächstliegende wählen wollte: einmal die Zeit von der Erschaffung der Welt bis zur Periode des Gesetzes, dann außerdem die Fortführung des Alten Testamentes in Ergänzung der unteren Bilderreihe und in Überleitung zum Neuen Testament. Welches Thema hätte dem feurigen Meister, dem Schöpfer des David, willkommener sein können? Alle Einzelheiten in gedanklicher Beziehung ergaben sich, soweit sie dem Künstler wirklich vorschwebten, einfacher, als angenommen zu werden pflegt. Wenn Michelangelo in der Charwoche 1508 sich bereits mit dem Gedanken trug, an der Decke der Kapelle umfassendere figürliche Darstellungen aus dem Alten Testament anzubringen, so dürfen wir ruhig annehmen, daß er in seinem Plan durch das Anhören der Charsamstagsliturgie gestärkt worden sein mag. Nicht so naheliegend halten wir den Gedanken, Michelangelo wäre erst durch die Charsamstagsliturgie, deren Inhalt, soweit er den Künstler als solchen packt, ihm von Jugend auf bekannt war, zu dem Entschluß gekommen, seinen Bilderzyklus zu entwerfen und, wenn auch frei, dem Geiste und Inhalt nach aus ihr zu gestalten. Wir glauben eher, daß Michelangelo seine Dispositionen auf keinen Fall anders getroffen hätte. Seine Hauptquelle war die Hl. Schrift, aus der die Liturgie und traditionelle Typologie schöpft. In manchen Einzelheiten wird man eine vom Verfasser etwas abweichende Ansicht hegen, aber auch in diesen Fällen wird man dem Geist und Wissen, womit er seine Anschauungen vorträgt, volle Anerkennung zollen. Das Buch kann viel zum Verständnis Michelangelos und seiner mächtigen Deckenmalerei beitragen. Sehr wertvoll sind auch die kunstwissenschaftlichen Exkurse. Staudhamer

Skizzierende Aquarellmalerei. Anleitung für Anfänger von Thomas Hatton, übersetzt von Otto Marpurg. Ravensburg. Preis M. 1.50.

FSB. Ein vortreffliches Buch, das aber nicht unbedingt empfohlen werden kann, weil es den Anfänger mehr zum Virtuosen als zum Künstler erzieht.

Redaktionsschluß: 15. Juli

DENKMALSENTHÜLLUNG

Das Denkmal für Pfarrer Franz Festing, über das wir an anderer Stelle (S. 288, vgl. Abb. S. 289) berichteten, wurde am Sonntag den 26. Juli nach der Nachmittagsandacht eröffnet. Einen Bericht über diesen Akt der Pietät entnehmen wir im folgenden der Augsburger Postzeitung Nr. 174 vom 30. Juli:

»Bt. Eine Feier eigener Art belebte vergangenen Sonntag den stillen Kirchhof von Petershausen. Pfarrherr und Gemeinde, dazu eine Schar Münchener Künstler und Kunstfreunde umstanden den bescheidenen Winkel, wo die Seelenhirten des Dorfes von ehedem ihrer Auferstehung harren. Einem aus ihnen galten diese Augenblicke andächtiger Erinnerung. So tief hatte er seinen Namen in dankbare Herzen eingegraben, so voll von edler Leidenschaft der heiligen Kunst die Bahn gebrochen, daß sein Gedächtnis auch in Erz und Marmor verewigt bleiben soll. Es ist Pfarrer Franz Festing, dem seine Freunde auch übers Grab hinaus die Treue halten und in dieser Gesinnung dem abgeschiedenen Förderer der christlichen Kunst ein Denkmal setzten.

Im Namen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst entwarf Professor Georg Busch in seiner Gedächtnisrede ein Charakterbild des Verstorbenen, aus dem seine priesterliche Liebe zur christlich verklärten Schönheit als leuchtender Grundzug hervortrat. Als sich ihm, dem damaligen Pfarrer von Pullach, vor 25 Jahren hochstrebende junge Künstler der Münchener Akademie näherten, da sei er ebenso sehr ein begeisterter Förderer der neuen Bewegung geworden, als er dem Einzelnen mit seinen Sorgen und Klagen hilfsbereit entgegenkam. So oft der Albrecht Dürer-Verein in Gottes Natur hinauswanderte, habe Pfarrer Festing der jungen Schar sich angeschlossen und bei ihren klingenden Liedern sei auch er wieder jung geworden. Mit frischer Tat habe er, wo immer es nur möglich war, an der Hebung der verarmten christlichen Kunst mitgearbeitet. Wie oft, sagte Redner, hat er zur Feder gegriffen, um die Rechte der Kunst und Künstler zu schützen, die Katholiken an ihre Pflicht gegen christliche Kunst und Künstler zu mahnen, aber auch diese selbst zur lebendigen Vertiefung in die christliche Weltanschauung und ihren unerschöpflichen Born an Poesie anzuhalten. Auch im Atelier sei er ein gern gesehener Gast gewesen, der liebevoll anerkennend, wenn's not tat auch mit wohlmeinender Kritik in entstehende Werke sich versenkte. Ein priesterliches Gefühl für die hohe Mission der Kunst habe ihn dem christlichen Künstler zugesellt. Welch herrlicher Freundschaftsbund, wenn der Priester der ewigen Wahrheit sich dem Priester der Schönheit vereint, um auf der Höhe reinster Empfindungen durch die Kunst der Wahrheit Gestalt zu geben. Nach einem warmen Appell an die anwesenden Künstler, ihr Schaffen religiös zu beseelen, sank die Hülle vom Gedenkstein.

In eine mächtige Platte aus rötlichem Dolomit ist die lebensgroße Bronzebüste des Verewigten eingelassen. Persönliche Vertrautheit hat dem Schöpfer des Werkes, Professor Balthasar Schmitt, zu einer liebevollen Nachbildung der verblichenen Züge die Hand geleitet. Cosmas Leyrer hat das Porträt mit bestem Gelingen in Erz gegossen. Unter der hohen fliehenden Stirn schauen die zielbewußten Augen übers Gräberfeld hinweg ins Weite, Idealismus und Festigkeit des Wesens haben an diesem Haupt geformt. Die ganze Erscheinung vollendet den Sinn der schlichten Inschrift: »Der edlen Kunst halfst mit Begeisterung Du den Weg bereiten, damit sie wieder eintrete in das Haus des Herrn.«

Wahrlich, es ist in unseren Tagen kein alltägliches Ereignis, daß Künstler einem Priester der Kirche den Lorbeer aufs Grab legen. Und diese einfache Ehrung konnte denn auch ganz eigene Gefühle wecken. Christlicher Künstler, wo quillt der Brunnen deiner Kraft? Wer nährt dir die heilige Leidenschaft, die inmitten fleischanbetender Kunst dich zu einer Madonna zwingt? Wer führt dich in diesem Wirrwarr der Richtungen von der Oberfläche in die Tiefe, vom Sehen zum Schauen? Wer hält in dir den Glauben Pauli stark, daß das Sichtbare vergänglich, das Unsichtbare ewig sei? Lebendige Religion muß den Bildner des Heiligen bewegen, sonst ist seine Kunst doppelter Verrat. Priester und Künstler berühren sich in ihrem gemeinsamen Beruf, das Göttliche nachzubilden in Stoff und Menschenseele. Wie mancher Künstler könnte Anregung seines Schaffens erfahren aus dem Umgang mit dem Priester, wie mancher Seelsorger könnte solcherweise Achtung lernen vor der künstlerischen Persönlichkeit und ihrem geistigen Bedürfnis entgegen kommen!

Mit dem Gesange des Libera verklang die Feier über der sonntäglichen Flur. Wen der Weg nach Petershausen führt, der möge am Kirchhof den Schritt anhalten und über Festings Grab ein Paternoster beten, daß der Herr die Zeiten wiederkommen lasse, wo Kunst und Kirche auf ihr gemeinschaftliches Wegziel sich besinnen!«

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

»Die Geister sammeln sich« könnte man glauben sagen zu dürfen, wenn man auf die reiche Kette der künstlerischen Darbietungen des abgelaufenen Winters zurückblickt. Erinnert man sich dann aber mancher Einzelheiten und hört man die Fortsetzung der allmählich zu chronischer Krankheit gewordenen Lobsprüche von seiten selbst solcher, von denen man anderes erwarten sollte, für die aber noch immer der Begriff des »Haarsträubenden« mit dem Begriffe »Kunst« zusammenzufallen scheint, so darf man nur mit großer Schüchternheit vorausvermuten, daß bereits »neues Leben sproßt aus den Ruinen«, die dem allzustürmischen, nicht durch hinreichendes Positives unterstützten Umsturz zu danken sind. Aber wer, der solchem Umsturz nicht selber erlegen ist, sollte nicht mit innerer Lust die freundliche Sonne Homers nicht nur aus den sonnigen Frühlingswiesen oder schneebeglänzten Winterfeldern, sondern auch durch das düstere Gewölk und das tiefe Grau anderer rheinischer Naturbilder Max Clarenbachs und anderer in gleicher Richtung maßvoll strebender Genossen, wie E. Hardt, W. Hambüchen, W. Lucas u. a., leuchten sehen? Es kann keine Frage sein, daß die immer noch suchenden, keineswegs der Vergangenheit sich blind fügenden Fortschritte eines W. Fritzel, C. Jutz, A. Kaul, Hans und Jos. Kohlschein, W. Kukuk, E. Paul, E. Nikutowski, H. Otto sich in der Richtung der Wahrheit, Klarheit und Maßhaltung bewegen, besonders wo sie das Gebiet ihrer Kunstbetätigung erweitern, und beschränkte diese Erweiterung sich selbst darauf, daß sie statt des gewohnten größeren Formates einmal ein kleineres und umgekehrt, statt trüber Wolkenstimmung einmal helles Licht, statt des Waldes offenes Gelande und Wasserfläche wählten. Auf dem Boden maßvoller Klarheit haben Al. Bertrand, die beiden Alfred und Otto Sohn-Rethel, M. Hünten, teilweise auch R. Böninger bereits festen Fuß gefaßt, sollten aber nicht im Gefühle, eine sichere Bahn zu haben, für weiten Umblick in die vielverschlungenen Pfade der Kunst Auge und Herz offen zu halten versäumen; neben dem Spruche »Wie fruchtbar ist der kleinste Kreis, wenn man ihn wohl zu pflegen weiß«, darf der andere: »Im engen Kreis verengert sich der Sinn, es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken« nicht vergessen werden. Auch weiter Entfernte, wie O. Boyer, J. Goossens, selbst J. Bretz, E. Kluth und D. Zacharias u. a. sträuben sich nicht mehr immer und unerbittlich, wie es namentlich W. Ophey, hoffentlich nicht aus Mangel an wirklichem und

besserem Können engbegrenzten Effekten nachjagend, noch immer tut, gegen Auffassungen, die nicht bloß stutzig zu machen, sondern zu erfreuendem Eingehen zu fesseln angetan sind. Mit erfrischter und erfrischender Zuversicht sah man ältere Künstler, die aber immerhin der jüngeren Generation angehören, mit all dem, was sie von Früherem als beständig, von Neuerem als annehmbar und annehmenswert erkannt haben, auf ihrer gleichsam wieder freier werdenden Bahn einherschreiten: A. Lins, F. Reusing, A. Schlüter, W. Schneider-Diedam, auch Gerhard Janssen u. a. Wieder andere ließen eine Art innerer Befriedigung wohl ungeahnt erkennen, daß sie die nämlichen haben bleiben können, immer willkommen, immer anerkannt, dabei aber aus dem Neuen in sich aufnehmend, wie der gesunde Körper aus Frühlingsluft so gut wie aus Wettersturm: H. Hermanns, Eug. Kampf, G. Mühlig u. a., der alten Meister G. v. Bochmann, W. Huthsteiner, Chr. Kröner,[1]) Claus Meyer und des Altmeisters E. v. Gebhardt[2]) gar nicht zu gedenken. Das ist des Erfreulichen genug, um von dem Entgegenstehenden und Zurückbleibenden in der Düsseldorfer Kunsttätigkeit, vor allem aber von dem bedauerlichen Mangel an Werken christlicher Kunst diesmal lieber zu schweigen und — zu erwarten, daß letztere um so lieber, als vielseitige Anregungen, nicht zum wenigsten die große Ausstellung für christliche Kunst 1909 im Düsseldorfer Kunstpalast, einen Aufschwung vorbereiten helfen sollen. Möchte nur die erhoffte Zuwendung der geeigneten Kreise der Künstlerschaft nicht felsigen Boden bei den Kreisen finden, die die Pflicht und die Kraft — auch das Geld haben, um den Bund der Kirche mit den Künsten wieder neu zu beleben und fester zu knüpfen!

Aber auch neben den neugeschaffenen und zum erstenmal gezeigten Düsseldorfer Werken und deren Aufnahme bei den Beschauern läßt manches ein Schwinden kunstfeindlicher Wolken erhoffen. Nicht nur mehren sich die öffentlichen Stimmen und privaten Erkenntnisse, welche Ausschreitungen wirklicher oder vermeintlicher unbezähmbarer Überkraft mit den richtigen Namen bezeichnen, und welche sich ebensowenig dort täuschen lassen, wo Inferiorität sich hinter Obstruktion versteckt, als dort, wo Clique, Koterie, unfreie oder bezahlte Reklame Vergolderdienste leisten, sondern auch die Wahl anderwärts hergeholter Zusammenstellungen und Gruppen, insbesondere auch Darbietung und Aufnahme älterer und alter Einzelwerke und Kollektiv- (auch Nachlaß-) Ausstellungen — dabei sind auch Kopien alter Meisterwerke z. B. die von unserem virtuosen und verständnisvollen C. Faust zu nennen — sind ermutigende Zeichen, und das um so mehr, wenn nicht allein öffentliche Institute, sondern auch z. B. die E. Schultesche Ausstellung dieser Strömung Rechnung trägt und sie fördern hilft. Welche Wärme des Genießens und — wohlgemerkt! — auch der Kauflust erweckte die Nachlaß-Ausstellung des Meisters im alten Düsseldorfer Genrebilde, dem vielbeschimpften Düsseldorfer Genrebilde, Ferd. Fagerlin (Kunsthalle)! und welches Interesse fanden ebendaselbst die echten Strandbilder des Belgiers E. Farasyn und bei Schulte die Barbizon-Meister, die alten englischen Porträtisten und so viele Einzelwerke älterer Zeit und fremden Ursprunges! Selbst ein fast weltfremdes Werk zog nicht bloß Neugierige herbei, sondern gab jedem ernsteren Beurteiler, Laien wie Künstlern, zu denken. Es war jenes große altchinesische Bild des 13. Jahrhunderts, »so alt wie der Kölner Dom« sagten die Leute, das in dankbarer Erinnerung an einen festlichen Abend im »Malkasten« der chinesische Vizekönig Tuan Fang diesem weltbekannten Künstlerkasino durch den chinesischen Gesandten zu Berlin, Exzellenz Sun Pao Ki, an ähnlich festlichem Abend überreichen ließ. Das Bild, eine Zeitlang in der Kunsthalle ausgestellt, riß für viele, wohl für die meisten, einen dicken undurchsichtigen Vorhang von geringschätzenden Vorurteilen weg, mit denen alle Welt, selbst neuere und neueste Kunstgeschichten, letztere in fast strafbarer Unkenntnis über chinesische Kunst zu reden pflegen. Es ist hier nicht der Raum, auf diese Sache oder auch nur das genannte Bild näher einzugehen, das muß einer anderen Gelegenheit aufgespart bleiben. — In den fernen Osten, aber mehr nach Japan, verwiesen auch äußerst sorgfältige Federzeichnungen von H. Zarth, die ein wahres tummelndes Gewirre, Schmiegen und Begleiten durchweg schöner Linienführung zeigten, wie wenn ein kräuselnder Sommerwind durch die Gräser und Blumen einer hochstehenden Wiese fährt.

Unter den Darbietungen des Kunstgewerbemuseums ragte hervor eine Ausstellung von Handzeichnungen, größtenteils Skizzen und Augenblicksfesthaltungen; leider hatten die ausstellenden Besitzer mehr auf Massenhaftigkeit als auf Sorgfalt der Auswahl hingearbeitet, und so war es schwer, das Gute oder gar Hervorragende rein zu genießen, wo man gleichzeitig von so vielem Unbedeutenden und gar Widerwärtigen umdrängt war. Sehr zu beachten, und ganz besonders auch für die christliche Kunstwelt, Künstler, Laien, Verleger und Kunstzeitschriften, war eine Ausstellung von illustrierten Jugendschriften, besonders Bilderbüchern, welche die Buchhandlung Schmitz und Olbers in einigen Räumen des Museums veranstaltete. Es war da ein rechtes Leben, die Kleinen über den Bilderbüchern, die größeren Schulkinder in die Erzählungsbücher vertieft oder beim Drängen der erwachsenen Begleiter hastig aus diesem oder jenem Buche naschend; dazwischen die Eltern und Tanten, lesend, urteilend, überlegend, auch wohl notierend oder gar bestellend für demnächstige Kinderfeste. Aber, vom höheren und allgemeineren Standpunkte angesehen, war die Zusammenstellung, die nach keiner Richtung Einseitigkeit bekundete, ein bedeutsamer Fingerzeig. »Die Herausgabe von Bilderbüchern, namentlich von billigen Bilderbüchern, liegt in nichtkatholischen z. T. nichtchristlichen Händen. Möchte diese Ausstellung auch katholische Künstler, Dichter, Erzähler anregen, mit gleichem Eifer und gleichem Takte des Bilderbuchs sich anzunehmen und auch katholische Kunsterziehung im guten Sinne dieses Wortes und nach frisch-fröhlicher Kinderweise in die Kinderstube hineinzutragen. Denn wenn auch die von anderer Seite, wie wir gern anerkennen, herausgegebenen Bilderbücher das sittliche und religiöse Gefühl des Kindes nicht verletzen, so ist doch zu bedenken, daß Nichtverletzen und Fördern recht verschiedene Dinge sind.

Wie die Buchhandlung Schmitz-Olbers sorgte auch die Schrobsdorff'sche Buchhandlung zeitweise für Ausstellungen allgemeineren Interesses und zeigte u. a. eine reiche Sammlung Radierungen von Felicien Rops, sowie hervorragende, auch ältere Werke der Buch- und Illustrationskunst.

Bone

[1]) Chr. Kröner, geb. [illegible] zu Rinteln in Hessen, der Meister des Rotwilds im Walde, beging am 3. Februar dieses Jahres seinen siebzigsten Geburtstag.

[2]) E. v. Gebhardt beging am 13. Juni dieses Jahres seinen siebzigsten Geburtstag (s. Heft IX).

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Unter den Ereignissen, welche der Kunstverein in der letzten Zeit bot, war vor allem die Doppelkollektivausstellung von Ed. Beyrer und Richard Kaiser von nicht zu unterschätzender Bedeutung. In erster Linie war der glückliche Versuch gemacht, Plastik und Malerei in raumschmückender Weise anzuordnen. R. Kaisers Kunst in ihrer harmonischen Gestaltung und künstlerisch-

dekorativen Wirkung verlangt direkt eine durch die Bildhauerei gegebene Ergänzung, mehr noch durch Architektur, die jedoch, wie die Verhältnisse im Kunstverein nun einmal liegen, nicht jeweilig beliebig geschaffen werden kann. Über den Stil Kaisers als Landschafter der großen Auffassung von Natur und Naturformen ist an dieser Stelle schon mehrfach die Rede gewesen, weshalb wir auf früher Gesagtes hinweisen. Nur só viel sei noch hinzugefügt, daß der Künstler immer mehr zu einer fein abgetönten Stimmungsmalerei übergeht, die nicht zum wenigsten auch einen besonderen Reiz im rein Technischen errungen hat. Hier steht R. Kaiser unter vielen, die gleiches erstreben, allein da. Wohlgeordnet waren zwischen den Landschaften die vielen Proben von der Hand Ed. Beyrers aufgestellt. Beyrer versucht sein Können auf die mannigfaltigste Art und zeigt, wie dem Zweck entsprechend geschaffen werden kann. Wie anders ist da ein hl. Georg aufgefaßt gegenüber dem Entwurf des herben, markigen Bismarckstandbildes oder das Zarte, Reine in einer hl. Cäcilia ausgeprägt, im Gegensatze zu Bildnisbüsten Bruno Pauls, L. Brauns und des lebendig aufgefaßten Grafen Du Moulin etc. Die Grazie und Leichtigkeit der Bewegung einer tanzenden Salome ist ebenfalls bemerkenswert, sowie die tiefe Trauer und Müdigkeit sinnbildlicher Frauengestalten, für so manches Grabdenkmal bestimmt, wie sie Beyrers Phantasie in den verschiedenartigsten Formen erfunden.

Welch feines, intim schaffendes Talent Hugo König war, der Ende der neunziger Jahre starb, ging aus der liebevoll zusammengestellten Kollektion von Landschaften, figürlichen Skizzen und Bildern hervor, die eine Erinnerung an den leider zu früh verstorbenen Meister bedeutete. Besonders reizvoll war ein sonnendurchleuchteter Wald mit üppig wuchernden Pilzen, dann ganz köstlich ein Dorfteich mit Kindern, ein Bild, das die eigenartig sinnige Kunst Königs so recht charakterisierte. Recht stattlich und gut war auch die Sammelausstellung von Alfred Zimmermann; sie zeigte einen Maler, der ohne Rücksicht auf ein kunstliebendes Publikum seine eigene, wenn auch etwas derbe Sprache spricht und deshalb schon für sich einnimmt. Dasselbe galt auch von der interessanten Sammelausstellung von Julius Schrag. In Holland hat er hauptsächlich seine Motive geholt und manch bedeutendes Bild von seiner Hand entstand gerade in diesem malerischen Lande, so die alte Frau aus dem Altweiberhaus, die »Näherin« und der prächtige alte Innenraum eines Stadthauses. Auch die engere Heimat bot J. Schrag manche Gelegenheit, seine Kunst zu betätigen, und der Bauernhof mit dem gesammelten reifen Getreide ist wohl eine der besten Arbeiten dieses Künstlers.

Hans v. Bartels, der ebenfalls aus den Niederlanden seine schönsten Motive geholt, war mit einem ungemein kräftig und brillant gemalten Interieur mit holländischen Frauen vertreten. J. Wenglein brachte eine umfangreiche, stimmungsvolle Landschaft aus dem Isartal, Alb. Lang eine größere Sammlung älterer und neuerer Gemälde, die wieder erfreuliche Nachricht über die Weiterentwickelung eines Künstlers geben, der mit zu den deutschesten gehört, die wir besitzen, aber lange noch nicht genügend gewürdigt werden. Neben einigen neuen Landschaften von undurchdringlicher Stimmungsgewalt dürfte das größte Bild, eine nackte, edle Frauengestalt, die sinnend an der Quelle sitzt, während ihre Gefährtinnen sich in der Ferne am Tanze erfreuen, mit zu dem Besten gehören, was A. Lang in den letzten Jahren geschaffen. Wir mögen uns heute von der Mode in malerischen Dingen noch so sehr beherrschen lassen und auf das »Fleisch malen« als das Höchste schwören, nicht lange wird es dauern und auch diese Mode wird vergessen und zwingender denn je werden wir wieder zur Idee, zum Gedanken, zur Form und Linie, vor allem aber zur geistvollen Auffassung zurückkehren, mag sie auch malerisch weniger bieten; in dem Sinne wie Lang sein Bild geschaffen und mit ihm die Künstler wie H. Thoma, K. Haider, dessen Kreis ja Alb. Lang mitangehört hat.

In ganz ähnlichen Bahnen, auf rein landschaftlichem Gebiete wandelt unser vortrefflicher Max E. Giese, der diesmal mit einer großen Zahl Schwarzweiß-Studien und -Bilder den wirklichen Kunstfreund überraschte. Giese versteht es in seinen Architekturbildern, in großzügigen Strichen mit den bescheidenen Mitteln der Kohletechnik alles zu sagen, so daß das Gewollte bis auf den letzten Rest verständlich wird. Und dann, was bei diesem Künstler so prächtig zur Geltung kommt, ist, daß die Natur als wundervoller Organismus voll Rhythmus und Harmonie als ein einheitliches, einziges Ganzes immer gedacht, gesehen und verkörpert wird. Ganz besonders glücklich war hier die Mühle am ernsten Teiche, die in ihrem Stimmungszauber einem Lenauschen Gedichte vergleichbar erschien.

Was vorhin über die nackte Frauengestalt A. Langs gesagt wurde, läßt sich auf Feldbauers Arbeiten nicht anwenden. Diese zeigen zwar in den liegenden Frauenakten ein ehrliches und gewissenhaftes Streben, Fleisch, blühendes üppiges Fleisch zu malen, das auch dem Maler nach heutigen Begriffen gut gelingt. Jeder Pinselstrich sitzt famos und Leuchtkraft und Farbe ist hier vereint. Höher und weiter läßt sich mit unseren modernen Mitteln der Farbe das, was Feldbauer gewollt, nicht erreichen und trotzdem können diese verkürzten nackten Leiber nicht erfreuen, es fehlt überall an Form und Zeichnung, an Gedanken und vor allem an Geschmack. Und wenn einer hier entgegnen will, wie das gemalt ist, so ist es in der Natur — mag dies richtig sein — und wenn es ferner heißt, alles was Natur ist, ist auch schön und gut, so kommt es wohl in erster Linie auf den Menschen an, der sie sieht und wie er sie sieht und wiederzugeben vermag.

Über Karl Hartmanns neuerliche Kollektivausstellung ist im wesentlichen dasselbe zu berichten wie vor kurzem, nur schadet sich der Künstler selbst, wenn sein schönes reiches Talent sich mit vielerlei nebensächlichen Dingen beschäftigt und nicht auf das Nächstliegende und der Eigenart Gemäße konzentriert. W. Räuber, F. Wirnhier, W. Gräbhein brachten Bildnisse, die über das alltägliche Niveau der Porträtmalerei hinausragen; auch K. Schleibners »Abendmahl« war ein vortreffliches Bild von würdiger, erhebender Feierlichkeit getragen und bis in die kleinsten Details fein durchgeführt.

Seit langem war nicht eine so hervorragende Serie Bildnisse von einer Hand vereinigt als diejenige Franz Pernats. Er gehört zu den wenigen Künstlern, die nicht nur einen rein malerischen Bericht über den Mitmenschen zu geben verstehen, sondern auch in die Tiefen der Seele hinabtauchen, dort das Wesen ergründen und festbannen. Mit diesen Faktoren, die eigentlich die Basis der Kunst und zugleich auch der Bildnismalerei begründen, vereinigt Pernat noch die seltene Gabe, eine Porträtähnlichkeit zu schaffen, wie wir sie bei den alten Meistern wiedertreffen. Als markantes Beispiel hierfür war das sprechende Bildnis des leider zu früh verstorbenen Malers A. Mangold, vor allem die hervorragenden Porträts von Exzellenz Soden-Frauenhofen und Gemahlin.

Eine andere Serie Kunstwerke, die als glückliche Abwechslung der Durchschnittskunst zu betrachten ist, hatte Helene von Frauendorfer-Mühlthaler ausgestellt. Wir kennen die feinsinnige Malerin auf dem Gebiete des Bildnisses, insbesondere der Stilleben nur von der besten Seite. Stets bietet sie geschmackvolle Werte und waren namentlich die duftenden Kinder Floras von einer Zartheit und Frische der Farben, die besonders

hervorzuheben sind. Unter den Landschaftern bemerkte man von Bedeutung die in lichte Farben getauchten Winterbilder von Franz Hoch, die köstlichen Motive altiroler und fränkischer Städte von dem eigenartigen August Kühles. An Sachlichkeit und Sicherheit des Konstruktiven übertraf letzteren noch Karl H. Müller, der ebenfalls fesselnde stille Winkel mittelalterlicher Dörfer und Städte von poetischem Stimmungszauber vorführte.

Ein Ereignis ersten Ranges war die Ausstellung der »Achtundvierziger« im Kunstverein. Diese Vereinigung, eine weit größere, als ihr Name andeutet, und als solche der Münchener Künstlergenossenschaft angehörend, bewies wieder einmal, welch kräftige und gesunde Kunst innerhalb jener alten Korporation zu finden ist, wenn man sich nur die Mühe gibt, die verborgenen Schätze ans Tageslicht zu ziehen. Und mit Eifer wurde gesucht und nur auf das Wert gelegt, was direkt rein künstlerisches Interesse bot, ohne jede spekulative Nebenabsicht. Es kam dadurch eine Ausstellung zustande, die nach jeder Richtung hin Überraschungen bot. Man sah Künstler wieder, die sich lange von den großen öffentlichen Veranstaltungen ferne gehalten, die aber den Ruhm Münchens als Kunststadt mitbegründet. Dann wieder andere, die im Ringen und im Kampf ums Dasein im Laufe der Jahre sich selbst verloren hatten, ferner jüngere Elemente, die frisch und mutig an die neueren Bestrebungen Anschluß gefunden. Es würde zu weit führen, all die Namen zu nennen, die gut und trefflich zur Geltung kamen, und was noch interessanter wäre, all die Umwege zu zeichnen, welche die heutige Malerei in den letzten 50 Jahren gegangen, um wieder zu den Problemen der Alten allmählich zurückzukehren. Denn gerade bei dieser Ausstellung konnte man beweisen, daß von ganz bestimmten Forderungen, die Malerei, solange sie mit dem einmal vorhandenen heutigen Material von Farben und Bindemittel wirtschaften muß, nie ganz, ohne Schaden zu nehmen, abweichen kann.

Als ganz bedeutende Leistungen mögen unter der großen Anzahl einige herausgegriffen sein. Zu den hervorragendsten gehörte unstreitig ein Bildnis, das Frank Kirchbach Ende der siebziger Jahre gemalt hat und das alle jene Qualitäten zeigt, die ein guter Leibl haben kann, ja nach mancher Richtung hin noch mehr; es ist noch freier und größer im Wurf und in der Anschauung. Ähnliche Werke, die das Zeichen der Schultradition jener Zeit deutlich aufgeprägt haben, waren von W. v. Czachorski, Aloys Erdtelt, G. Schachinger, Schaltegger, Roegge, H. Lindenschmit, G. Papperitz, F. Defregger. Ein prächtiger Entwurf, rot in rot, von Ed. Grützner zeigte eine Gruppe hoher Geistlicher, die dem Adagio eines vortragenden Confraters lauschen. Unter den wundervollen Interieurs mögen die von Herm. Kaulbach, J. Schrag, E. Rau, Franz Simm, Ad. Echtler genannt sein. Toby Rosenthal hatte auf diesem Gebiete wohl das Beste gebracht, in einem jener einzigartigen stillen Winkel aus der Kirche St. Emmeran in Regensburg und den Treppenaufgang eines alten Tiroler Hauses. Gerade in letzterer Studie hat Rosenthal ein Meisterstück der Tonmalerei geliefert. Jos. v. Brandt war mit einer wuchtigen Skizze »Leichensammeln nach der Schlacht« vertreten; Alex v. Wagner mit einem Entwurf seines bekannten Gemäldes »Wagenrennen in der Arena«. An figürlichen Gegenständen sandten S. Glücklich, O. Gottfried, Ferd. Wagner, Alb. Franke, S. van Heer famose Leistungen. Unter den Landschaftern standen in erster Linie Ludwig Willroider, Gilb. von Canal, Josue von Gietl, Rob. Schleich, Paul Thiem, Leop. Schönchen, Alf. Bachmann, Zeno Diemer, Ludw. Bolgiano, Fritz Bayerlein, Franz Grässel und noch viele, viele andere, welche zu dem trefflichen Gelingen, einen Überblick bodenständiger Münchener Kunst zu zeigen, beigetragen haben.

Von den Bildhauern der »Achtundvierzig« ist schon manche Arbeit, die hier ausgestellt wurde, in der Öffentlichkeit bekannt, jedoch kann man gute Kunstwerke oft sehen und sich immer mehr daran erfreuen, und in der Zusammengehörigkeit erkennt man erst, daß die Münchner Künstlergenossenschaft über solch tüchtigen Stab von Künstlern auf diesem Gebiete verfügt. In erster Linie kommen die großen Monumentalarbeiten in Betracht, die im Parterresaale ausgestellt waren, die mächtig wirkende Brunnengruppe von Albertshofer, der einen Wassermann mit einem irdischen Weiblein in anmutiger Gruppe komponiert hatte und eine von allen Seiten treffliche Silhouette erzielte. Ein kleineres Modell nebenan erläuterte die ganze Anlage in weiterem Sinne. Ebenfalls brachte Franz Drexler eine Brunnenskizze, die, so wie sie angelegt, Originelles und Neues verspricht. — In der mächtigen und imposanten Weise, wie die Künstler des Barock in den weiten, lichten Räumen der Dome ihre Grabfiguren geschaffen, so hat Georg Busch in ähnlicher aber doch wieder ganz selbständiger Art das Grabdenkmal des Bischofs Haffner für den Dom in Mainz ausgeführt, von gewaltigem Zug in der ganzen Auffassung und Gestaltung, sowie tiefempfunden im Ausdruck des innig in der Andacht versunkenen gelehrten Priesters. — Ein Relief von Valentin Kraus, eine zierliche Hundegruppe von R. Wünsche tragen das Zeichen guter einheimisch traditioneller Kunst, wie ebenso die Arbeiten Ed. Beyrers, von dem an anderer Stelle schon die Rede war. Otto Lang brachte eine breit und lebendig in der Technik modellierte Büste seiner Gattin in Untersberger Marmor, Bernauer, Stehle, H. Wadere, L. Dasio treffliche Werke ihrer Hand, letzterer die von großer Ähnlichkeit sprechende, als Herme gedachte Büste des Prinz-Regenten.

Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Entwürfe für Grabmäler. Der Albrecht Dürer-Verein in München veranstaltete am 23. Juni einen Komponierabend, welcher das aktuelle Thema »Christliche Grabdenkmäler« behandelte und dem ein entsprechender Vortragsabend vorausgegangen war. Hierfür hatten die Mitglieder nicht weniger als 50 Entwürfe, meist plastische Modelle geschaffen; darunter befanden sich viele sehr schätzbare Arbeiten, namentlich für ganz schlichte, billige Grabsteine, auch mehrere völlig ausgereifte Projekte. Ein Beweis, daß wir eine würdige christliche Grabmalkunst besitzen werden, sobald die vorhandenen künstlerischen Kräfte zur Verwendung kommen. Wir werden mehrere Entwürfe veröffentlichen.

Düsseldorf. Der Ausstellung für christliche Kunst, welche vom 15. Mai bis zum 1. Oktober 1909 im Städtischen Kunstpalaste zu Düsseldorf stattfindet, soll eine Abteilung für Reproduktionen angegliedert werden. Vom kleinsten Heiligenbildchen bis zum Wandschmuck für die christliche Familie soll eine Auswahl des Besten zur Ausstellung gebracht werden, was der Kunstmarkt zu bieten hat. Eine aus Künstlern und Geistlichen beider Konfessionen bestehende Kommission ist mit der Auswahl betraut, die zunächst an Hand von illustrierten Katalogen und kleineren Abbildungen erfolgen soll. Allen Verlagsanstalten des In- und Auslandes steht die Beteiligung offen; ihre Kataloge sind bis zum 15. September dieses Jahres an den Vorstand der »Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909« einzusenden.

Redaktionsschluß: 14. August



